# NO PALCO DA VIDA, UMA VIDA NO PALCO

Konstantin Stanislavski é, ao lado de Meyerhold, Piscator e Brecht, uma das mais refulgentes personalidades da história contemporânea do teatro. O grande ator, produtor e diretor russo foi um inovador das artes cênicas em todo os campos: seus livros ''técnicos'' sobre a representação constituem, hoje, bibliografia básica e indispensável a todos aqueles que desejem iniciar-se na carreira teatral ou, estando nela, aprimorar sua capacidade de comunicação com o público.

*MINHA VIDA NA ARTE*, obra incomparável, é a crônica autobiográfica de uma existência totalmente dedicada ao teatro, é um livro que se lê com enorme prazer pela sua extraordinária riqueza humana e pelas informações culturais sobre a Rússia nas duas últimas décadas antes da Revolução Socialista e, mais do que tudo, um guia seguro sobre a *mise-en-scène* de obras fundamentais do repertório teatral.

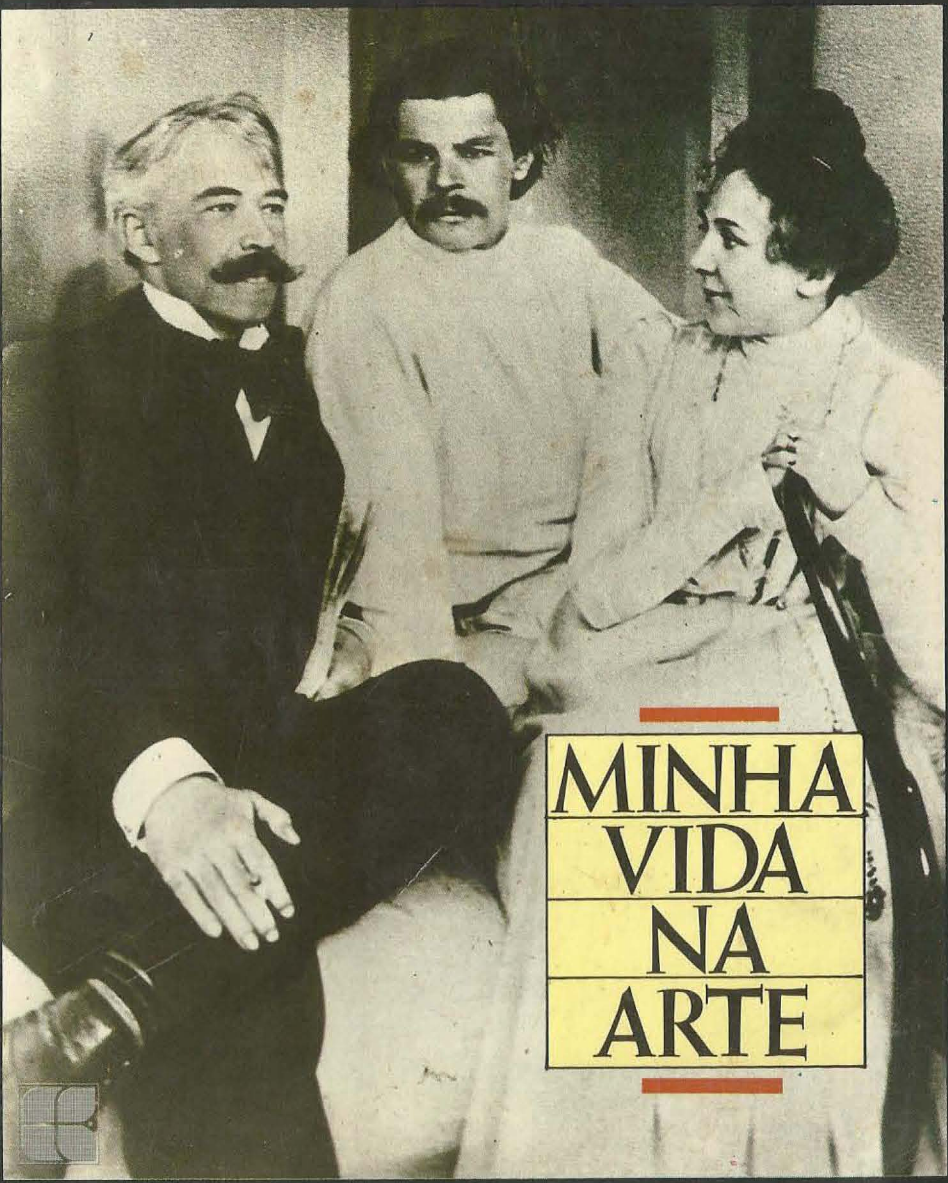
Mais um lançamento de categoria da
civilização brasileira

408.037

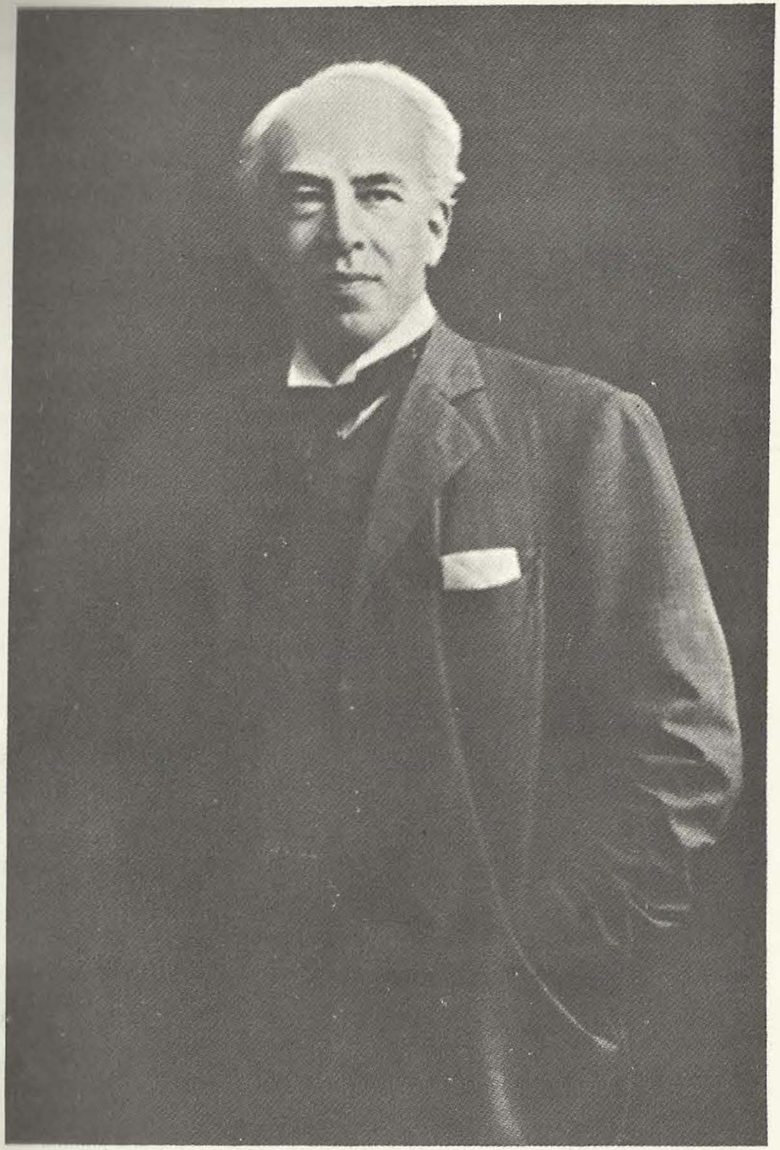
---

KONSTANTIN S.

# STANISLAVSKI



# MINHA VIDA NA ARTE



Konstantin S. Stanislavski

# Minha Vida na Arte

Tradução de
PAULO BEZERRA
Professor de Teoria da Literatura
na UERJ

civilização brasileira

*Copyrigth* © 1983, 1988 *by* EDITORA ISKUSSTVO, Moscou, URSS

*Traduzido do original russo*
MOIÁ JIZ V ISKÚSSTVE
mediante acordo com a VAAP, Moscou, URSS

Composição
ART LINE Produções Gráficas, Ltda., Rio de Janeiro

*Desenho da capa*
Projeto Gráfico de FELIPE TABORDA

Impresso no Brasil
*Printed in Brazil*

**ISBN: 85-200-0027-4**

1989

Direitos exclusivos de edição em língua portuguesa reservados à
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.,
Rua Benjamin Constant, 142
20241 Rio de Janeiro, R.J. (Tel. 221. 1132)

# Sumário

Prefácio à primeira edição ........ 11
Prefácio à segunda edição ........ 12

A INFÂNCIA ARTÍSTICA

Teimosia ........ 15
O Circo ........ 23
O Teatro de Marionetes ........ 31
A Ópera Italiana ........ 34
As Brincadeiras ........ 39
O Aprendizado ........ 45
O Máli Teatro ........ 50
A Estréia ........ 57
A Vida de Ator ........ 65
A Música ........ 71
A Escola de Arte Dramática ........ 81

O ARTISTA NA ADOLESCÊNCIA

O Círculo de Aleksêiev ........ 111

Um Concorrente........................................ 120
O Interregno........................................ 124

## A JUVENTUDE ARTÍSTICA

A Sociedade Moscovita de Arte e Literatura 141
A Primeira Temporada........................................ 143
Um Feliz Acaso........................................ 151
Autodomínio........................................ 156
Dois passos atrás........................................ 161
Quando se interpreta um perverso, procura-se o que ele tem de bom........................................ 164
Papéis característicos........................................ 167
Um Novo Mal-entendido........................................ 171
A Companhia de Meiningen........................................ 176
Experiência Artesanal........................................ 179
O Primeiro Trabalho de Direção de Cena no Drama....... 183
Sucesso para mim mesmo........................................ 186
Conhecendo Liév Tolstói........................................ 188
Sucesso com o Público........................................ 195
Envolvido com problemas de direção........................................ 201
Experiência com atores de verdade........................................ 207
*Otelo*........................................ 216
O Castelo de Turin........................................ 227
*O Sino Submergido*........................................ 231
Um Encontro Notável........................................ 238
Às vésperas da inauguração do Teatro de Arte de Moscou. 246
Começa a Primeira Temporada do Teatro........................................ 279
A História e os Costumes nas Montagens Teatrais........... 285
A Linha do Fantástico........................................ 292
A Linha do Simbolismo e do Impressionismo........................................ 298
A linha da intuição e do sentimento........................................ 300
A chegada de Tchékhov. *Tio Vânia*........................................ 309
Uma Viagem à Criméia........................................ 313
*As três irmãs*........................................ 317
A Primeira Viagem a Petersburgo........................................ 322
*Tournées* pelas Províncias........................................ 328
S.T. Marózov e a construção do teatro........................................ 330
A Linha Político-Social........................................ 333
Maksim Gorki........................................ 338
*No fundo*........................................ 343
Em lugar da intuição e do sentimento — A linha dos costumes. A linha da história e dos costumes em vez da intuição e do sentimento........................................ 352
*O cerejal*........................................ 357
O Estúdio da Rua Povárskaia........................................ 370
A primeira viagem ao Exterior........................................ 398

## O ARTISTA NA MATURIDADE

A descoberta de verdades há muito conhecidas............. 407
*O drama da vida*........................................ 419
I. A. Satz e L. A. Sulierjitski........................................ 425
O veludo negro........................................ 428
*A vida de um homem*........................................ 435
Hóspede de Maeterlinck........................................ 439
*Um mês no campo*........................................ 443
Duncan e Craig........................................ 451
O "sistema" posto em prática........................................ 467
O Primeiro Estúdio do Teatro de Arte........................................ 472
*Kapustniks* e O morcego........................................ 483
O ator deve saber falar........................................ 489
A Revolução........................................ 496
Uma catástrofe........................................ 501
*Cain*........................................ 504
O Estúdio de Ópera do Teatro Bolshói........................................ 510
A Partida e o Regresso........................................ 519
Um Resumo e o Futuro........................................ 530

# Prefácio à Primeira Edição

Eu sonhava em escrever um livro sobre o trabalho criador do Teatro de Arte de Moscou e o trabalho que eu mesmo desenvolvi como um dos seus integrantes. Mas aconteceu que passei os últimos anos com a maioria da nossa companhia no exterior, na Europa e na América, onde acabei escrevendo este livro por sugestão dos americanos e editando-o em Boston, em inglês, com o título *My life in art.* Isto modificou consideravelmente o meu plano inicial e me impediu de expor muito do que eu gostaria de dividir com o leitor. Infelizmente, a situação atual do nosso mercado editorial não me permitiu fazer acréscimo substancial a este livro, aumentando-lhe o volume, razão por que tive de omitir muito do que retinha na memória ao fazer a retrospectiva da minha vida na arte. Não pude reavivar para o leitor as imagens de muitos daqueles que trabalharam conosco no Teatro de Arte, alguns dos quais continuam até hoje na plenitude das suas forças, ao passo que outros já não fazem parte do nosso mundo. Não me foi possível falar com mais plenitude do trabalho de diretor e de toda a complexa atividade desenvolvida por Vladímir Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenko no teatro e do trabalho criador de outros meus colegas, atores do Teatro de Arte de Moscou, atividade essa que também se refletiu na minha vida. Não me foi possível mencionar a atividade dos servidores e operários do teatro, com os quais vivemos anos a fio em perfeita harmonia, que amavam o teatro e por ele se sacrificaram conosco. Não pude tampouco mencionar os nomes de muitos amigos do nosso teatro, de todos aqueles que facilitaram o nosso trabalho com o seu apoio e criaram uma espécie de clima no qual se desenvolveu a nossa atividade.

Em suma, na forma em que ora se encontra, este livro já não é, de maneira alguma, uma história do Teatro de Arte. Fala apenas das minhas perquirições artísticas e se constitui numa espécie de prefácio a outro livro, onde pretendo transmitir os resultados dessas perquirições: os métodos de criação do ator por mim elaborados e o seu enfoque.

Konstantin Stanislavski

# Prefácio à Segunda Edição

A segunda edição do meu livro, no fundo, quase não difere da anterior: nela apenas corrigimos algumas imprecisões e passagens toscas observadas no texto. Quanto às ilustrações que a editora Academia desejava inserir no livro, sua seleção coube a L. Ya. Guriêvitch e aos colaboradores do Museu do Teatro de Arte de Moscou, que não regatearam seus tempo e trabalho para a execução dessa tarefa. Por isto eu lhes rendo o meu sincero agradecimento. Externo agradecimento especial a L. Ya. Guriêvitch, que assumiu a responsabilidade, para mim nova, da preparação editorial do texto, tanto na primeira quanto na segunda edições, e com isso me prestou uma ajuda verdadeiramente amigável.

K. Stanislavski

18 de outurbro de 1928

# A Infância Artística

# Teimosia

Nasci em Moscou em 1863, no limiar de duas épocas. Ainda me lembro dos restos da servidão, as velas de sebo, as lâmpadas Carcel, a *tarantás**, a *dormeuse***, os estafetas, os canhões de pederneira e os canhões pequenos parecidos com canhões de brinquedo. Vi surgirem na Rússia a estrada de ferro com seus expressos, o navio a vapor, o holofote, o automóvel, o aeroplano, o couraçado grande e veloz, o submarino, o telefone com e sem fio, a radiotelegrafia e o canhão de doze polegadas. Assim, da vela de sebo ao holofote, da *tarantás* ao aeroplano, do navio a vapor ao submarino, do estafeta à radiotelegrafia, do canhão de pederneira ao canhão de Berte e da servidão ao bolchevismo e ao comunismo. Em verdade, uma vida diversas vezes modificada em suas bases.

Meu pai, Serguiêi Vladímirovitch Aleksiêiev, russo genuíno e moscovita, era industrial. Minha mãe, Ielisavieta Vasílievna Aleksiêievna, russa por parte de pai e francesa por parte de mãe, era filha da atriz parisiense Varley, famosa em seu tempo, que viera a Petersburgo numa tournée artística. Varley casou-se com Vasíli Abrâmovitch Iákovliev, rico proprietário de pedreiras na Finlândia, construtor da coluna de Alexandre na antiga Praça do Palácio. A atriz Varley logo se separou dele, deixando-lhe duas filhas; minha mãe e minha tia. Iákovliev casou-se outra vez, com a senhora B, turca por parte de mãe e grega por parte de pai, a quem confiou a educação das duas filhas. Sua casa foi colocada em bases aristocráticas, no que, tudo indica, fizeram-se sentir os costumes palacianos herdados pela nova esposa de Iákovliev de mãe turca, outrora uma das esposas de um sultão. O velho B. raptou-a de um harém e a despachou escondida num caixote como simples bagagem. Quando o navio levantou âncoras, abriram o caixote e puseram em liberdade a prisioneira do harém. Tanto a mulher de Iákovliev quanto a irmã, que se casou com um tio meu, gostavam da vida mundana: davam almoços e bailes.

---

* Carro de quatro rodas com carroças compridas para viagem (N. do T.).
** Carruagem para viagem, na qual se pode dormir (N. do T.).

Nas décadas de sessenta e setenta Petersburgo dançava. Durante a temporada havia bailes todos os dias, e os jovens tinham oportunidade de freqüentar de dois a três salões na mesma noite. Lembro-me desses bailes. Os convidados chegavam quase em tandem, com sua criadagem em librés, nas boléias e atrás, na traseira. Em frente à casa, na rua, acendiam-se fogueiras, em torno das quais dispunha-se a comida para os cocheiros. Nos andares térreos das casas preparava-se o jantar para os criados dos convidados. Era uma ostentação de flores e trajes. As damas cobriam de brilhantes o peito e o colo, e os adeptos do cálculo das riquezas alheias lhes calculavam o valor. As que vinham a ser as mais pobres no meio daquele luxo, sentiam-se infelizes e ficavam literalmente perturbadas com a sua miséria. Já as ricas levantavam a cabeça e sentiam-se rainhas do baile. Cotilhões com as figuras mais complicadas, com ricos presentes e prêmios para os dançantes prolongavam-se por cinco horas ininterruptamente. Mais amiúde as danças terminavam à clara luz do dia seguinte, e os jovens, de roupa trocada, saíam diretamente do baile para o trabalho no escritório ou na chancelaria.

Meu pai e minha mãe não gostavam da vida mundana e só saíam em casos extremos. Eram pessoas caseiras. Minha mãe passava sua vida no quarto das crianças, entregue totalmente a nós, seus dez filhos.

Até o dia do seu casamento, meu pai dormia na mesma cama com o meu avô, conhecido por sua vida patriarcal de modo

antigo, herdado do meu bisavô, um camponês hortelão de Iaroslavl. Após o casamento mudou-se para o seu leito nupcial, onde dormiu até o fim da vida, e onde morreu.

Meus pais foram apaixonados um pelo outro na mocidade e na velhice. Foram igualmente apaixonados pelos seus filhos, que procuravam manter mais perto de si. Do meu passado distante lembro-me mais claramente do meu próprio batizado, evidentemente criado na imaginação a partir dos relatos da babá. Outra lembrança clara do meu passado distante está ligada à minha estréia no palco. Isto aconteceu numa casa de campo na fazenda Liubímovka, a trinta verstas de Moscou, perto do apeadeiro Tarassóvka da estrada de ferro de Iaroslavl. O espetáculo aconteceu numa pequena casa situada no fundo do pátio da casa senhorial. No arco da casinha semidestruída montou-se um pequeno palco com cortinas feitas de mantas. Como era de praxe, foram montados os quadros vivos "As quatro estações do ano". Eu — não me lembro se com três ou quatro anos — representava o inverno. Como sempre ocorre nesses casos, colocaram no centro do palco um pequeno abeto cortado, enfeitado com flocos de algodão. Sentaram-me no chão, metido numa peliça, um chapéu de pele na cabeça, uma longa barba branca presa e bigode que subiam constantemente, e eu ali sentado sem saber para onde olhar e o que fazer. A sensação de embaraço diante de uma absurda inação no palco provavelmente me atingiu o inconsciente já naquele momento, pois até hoje eu a temo mais que tudo nos tablados. Depois dos aplausos, que muito me agradaram, deram-me outra postura. Diante de mim acenderam uma vela oculta em ramos secos, representando uma fogueira, e puseram-me nas mãos um pedaço de pau, para eu fazer de conta que ia meter no fogo.

"Estás entendendo? É para fazer de conta, e não de verdade!" — explicaram-me.

E aí proibiram rigorosamente levar o pau ao fogo. Tudo isso me pareceu absurdo. "Por que fazer de conta, se eu posso botar de verdade o pedaço de pau na fogueira?"

Mal abriram a cortina para o bis, eu estirei o braço com grande interesse e curiosidade e levei o pau ao fogo. Eu achava que isto seria um ato perfeitamente natural e lógico, no qual havia sentido. E mais natural ainda foi o algodão pegar fogo e começar um incêndio. Todos se alvoroçaram e começaram a gritar. Agarraramme e levaram-me pelo pátio para casa, para o quarto das crianças, e eu chorei amargurado.

Após aquela noite, vivem em mim, de um lado, impressões de satisfação pelo sucesso, a ação e a passagem consciente pelo palco e, por outro, de insatisfação pelo fracasso, pelo embaraço da inação e a absurda postura de permanecer sentado diante de uma multidão de espectadores.

Assim, minha estréia foi um fracasso, motivado pela minha teimosia, que às vezes chegava a grandes proporções, sobretudo na tenra infância. Minha teimosia nata exerceu influência até certo ponto nociva e benéfica na minha vida artística. Por isto me detenho nela. Tive de lutar muito contra ela, e dessa luta restaram-me lembranças vivas.

Certa vez, na tenra infância, fiz travessuras durante o chá da manhã e meu pai me repreendeu. Respondi-lhe com uma grosseria, sem raiva, sem meditar. Meu pai me ridicularizou. Sem achar o que lhe responder, fiquei desconcertado e com raiva de mim mesmo. Para esconder a perturbação e mostrar que não temia o meu pai, pronunciei uma ameaça absurda. Eu mesmo não sei como a deixei escapar:

"Mas eu não vou deixar você ir à tia Vera..."

"Bobagem! — disse meu pai. — como é que você pode não me deixar ir?"

Entendendo que estava dizendo bobagem e com mais raiva ainda de mim mesmo, fui tomado de um mau estado de espírito, embirrei e sem perceber repeti:

"Mas *eu não vou deixar* você ir à tia Vera!"

Meu pai deu de ombros e calou-se. Isto me pareceu uma ofensa. Não estão querendo falar comigo. Então, quanto pior, melhor!

"Mas eu *não vou deixar* você ir à tia Vera! Mas eu não vou deixar você ir *à tia Vera!*" — repeti com insistência e quase atrevidamente a mesma frase em diferentes maneiras e entonações.

Meu pai mandou que eu me calasse e justamente por isto eu pronunciei com nitidez:

*"Mas eu não vou deixar você ir a tia Vera!"*

Meu pai continuou lendo o jornal. Mas a sua irritação interior não me passou despercebida.

"Mas eu não *vou* deixar você ir à tia Vera! Mas eu não vou deixar você ir *à tia Vera!*" — repiquei importuno, com uma teimosia estúpida, sem condição de resistir à força perversa que me conduzia. Sentindo-me impotente diante dela, comecei a ter-lhe medo.

"Mas eu *não vou deixar* você ir à tia Vera!" — Tornei a dizer após uma pausa e contra a minha vontade, sem depender de mim.

Meu pai começou a ameaçar-me, enquanto eu repetia a mesma frase idiota cada vez mais alto e insistentemente, como que por inércia. Meu pai tamborilava com os dedos na mesa, e eu repetia o seu gesto junto com a frase chata. Ele se levantou, eu também, e novamente o mesmo refrão. Meu pai começou quase a gritar (o que nunca lhe acontecia), e eu fiz o mesmo, com tremor na voz. Meu pai se conteve e começou a falar com voz suave. Lembro-me de que aquilo me tocou muito, e tive vontade de entregar-me. Mas, contra a vontade, repeti em tom suave a mesma frase, o que lhe dava conotação de zombaria. Meu pai me avisou que me poria de castigo num canto. No seu mesmo tom repeti a minha frase.

"Vou deixá-lo sem almoço" — pronunciou ele mais severo.

"Mas eu não vou deixar você ir à tia Vera!" — repeti já desesperado, no tom do meu pai.

"Cóstia*, pense no que você está fazendo!" — exclamou meu pai, atirando o jornal sobre a mesa.

O rancor explodiu dentro de mim, forçando-me a atirar o guardanapo e gritar a plenos pulmões:

"Mas eu não vou deixar você ir à tia Vera!"

"Pelo menos assim termina logo", — pensei.

Meu pai inflamou-se, seus lábios tremeram, mas ele logo se conteve e deixou rapidamente a sala, lançando uma frase terrível.

"Você não é meu filho".

Tão logo fiquei só, vencedor, toda a insensatez me deixou de repente.

"Papai, desculpe, não faço mais isto!" — gritei-lhe atrás, banhando-me em lágrimas. Mas ele estava longe e não escutou o meu arrependimento.

Lembro-me, como se fosse agora, de todas as fases espirituais do meu arroubo infantil daqueles idos e ao recordá-las torno a sentir uma dor apertando-me o coração.

---

* Diminutivo de Constantin (N. do T.).

Noutra ocasião, acabei saindo derrotado de uma idêntica explosão de teimosia. Na hora do almoço, não sei por que meti-me a bazofiador e disse que não tinha medo de tirar Vorôni, o cavalo bravo, da estrebaria do meu pai.

"Excelente, — brincou meu pai. — Depois do almoço a gente vai lhe vestir uma peliça, calçar *válienki** e aí você nos mostra esse seu destemor".

"Vou vestir, e vou tirá-lo", — insisti.

Meus irmãos e irmãs começaram a discutir comigo e afirmar que eu era um medroso. E citaram como prova fatos que me comprometiam. Quanto mais os desmascaramentos me desagradavam, tanto mais obstinado eu repetia de vergonha:

"É ... não tenho medo! E, e vou tirá-lo!"

Mais uma vez minha teimosia foi tão longe que tiveram de me dar uma lição. Depois do jantar trouxeram-me a peliça, as galochas altas, o *bachlík*** e as luvas; vestiram-me, levaram-me ao pátio e deixaram-me sozinho, como se aguardassem meu aparecimento com Vorôni diante da porta da frente. Uma escuridão densa envolveu-me de todos os lados. Ela me parecia ainda mais escura por causa das grandes janelas da sala iluminada diante de mim lá em cima, de onde, parecia, me observavam. Fiquei gelado, mordendo com força a luva, tentando com a dor e a tensão me distrair de tudo o que acontecia em torno. A alguns passos de mim rangeram as passadas de alguém, crepitou uma polia, bateu uma porta. Devia ser o cocheiro indo buscar na estrebaria o mesmo Vorôni que eu prometera trazer. Apareceu-me um grande cavalo corvino, cavando o chão com a pata, empinado, pronto a disparar e arrastar-me como uma pluma. É claro que se eu tivesse imaginado esse quadro antes, na hora do almoço, não teria me metido a bazofiar. Mas naquele momento a coisa aconteceu sem quê nem praquê, e eu não queria desistir — estava com vergonha. Foi por isto que embirrei.

Eu filosofava no escuro, também mais para me distrair e não olhar para os lados onde a escuridão era muita.

"Vou agüentar um tempão, até que eles mesmos se assustem por minha causa e venham me procurar", — resolvi comigo mesmo.

---

*Botas altas de feltro (N. do T.).

**Espécie de capuz (N. do T.).

Alguém deu um grito de lamento, e eu fiquei atento aos sons ao redor. Quantos serão? Um dá mais medo que o outro! Alguém vem vindo pé ante pé!... Está perto! Será um cachorro? Uma ratazana? Dei vários passos no sentido de um nicho que havia na parede diante de mim. Neste exato momento algo despencou à distância. O que é isto? Outra vez? Outra vez? E bem pertinho?... Na certa Vorôni está dando coice na porta da estrebaria, ou uma carruagem passou por um buraco na rua. E que chiado é esse?... e esse assobio? .. Parecia que todos os sons aterradores de que eu tinha noção tinham-se reavivado de repente e assolavam a meu redor.

"Ai!" — gritei e saltei bem no canto do nicho. Alguém me agarrou pela perna. Mas era o cão da quinta, Roska, meu melhor amigo. Agora éramos dois! Não dava tanto medo! Peguei-o pela pata, e ele começou a me lamber o rosto com sua língua suja. A peliça pesada e desajeitada, fortemente presa pelo *bachlík*, não me permitia livrar o rosto. Afastei o focinho do cão e Roska ajeitou-se para dormir nos meus braços, aqueceu-se e acalmou-se. Alguém vinha rápido dos portões. Não será atrás de mim? Meu coração começou a bater de expectativa. Não, passou em direção à estrebaria.

"Eles devem estar muito envergonhados agora. Jogaram-me, uma criança, num frio desse para fora de casa... como num conto de fadas... Não vou esquecer o que me fizeram".

Ouviam-se da casa sons abafados do piano.

"Será meu irmão tocando?! Como se nada tivesse acontecido, estão tocando! E me esqueceram! Quanto tempo vou ter de ficar aqui para que eles se lembrem de mim?" Fiquei apavorado e tive vontade de correr o mais rápido para o salão, o calor, o piano.

"Imbecil, sou um imbecil! O que fui inventar! Levar Vorôni! Pateta!" — xingava-me a mim mesmo e me enfurecia, entendendo toda a idiotice de minha situação, da qual não me parecia haver saída.

Rangeram os portões, bateram cascos de cavalos, estalejaram rodas na neve. Alguém se aproximava da entrada. A porta da entrada bateu e uma carroça entrou devagarinho no pátio e começou a fazer a curva.

"Minhas primas", — lembrei-me. — Elas eram esperadas naquela noite. Agora eu não voltaria para casa por nada neste mundo. Reconhecer minha covardia diante delas!"

O cocheiro chegado bateu na janela da cocheira, os nossos cocheiros saíram e começaram a falar alto, depois abriram o palheiro e botaram os cavalos.

"Vou até a eles pedir para me darem Vorôni. Eles não vão me dar, aí eu volto para casa e digo que eles não me dão o cavalo, e isso vai ser verdade e uma saída astuta da situação".

Fiquei animado com essa idéia. Depois de largar Roska, preparei-me para sair da estrebaria.

"Agora é só passar pelo grande pátio escuro!" Dei um passo e parei, pois neste momento entrava no pátio um cocheiro montado e eu temia cair debaixo do cavalo dele no escuro. Neste momento aconteceu algum desastre, eu mesmo não sei qual, pois no escuro não dava para distinguir. Na certa os cavalos da carruagem, colocados e amarrados no palheiro, primeiro começaram a relinchar, depois a espernear e por último a patear. Tive a impressão de que o cavalo do cocheiro também estava pateando. Alguém parecia agitar-se com a carruagem no pátio. Os cocheiros correram para fora, e todos gritavam: "Psiu! quietinho! firme, não largue".

Não me lembro do que aconteceu depois. Parado junto à entrada principal, puxei a sineta. O porteiro apareceu no mesmo instante e deixou-me entrar. Era claro que estava de sobreaviso e aguardava. À porta da ante-sala delineou-se a figura do pai, de cima espiou a governanta. Sentei-me numa cadeira sem trocar de roupa. Eu mesmo estava surpreso com a minha volta para casa, e ainda não conseguia resolver o que fazer: persistir na teimosia e afirmar que teria vindo apenas para me aquecer e voltar atrás de Vorôni, ou ir logo reconhecendo a minha covardia e render-me. Eu estava tão descontente comigo mesmo que já não me acreditava no papel de herói e valente. Além do mais, não havia para quem continuar aquela comédia, se todos pareciam ter-se esquecido de mim.

"Tanto melhor! Assim eu esqueço. Troco de roupa, espero um pouco e entro no salão".

E assim fiz. Ninguém me perguntou por Vorôni. Certamente estavam combinados.

# O Circo

As lembranças das sensações infantis mais tardias ficaram gravadas de forma mais nítida no meu espírito. Pertencem ao campo das necessidades e vivências artísticas. Hoje, basta-me rememorar o clima da minha antiga vida de criança para rejuvenescer literalmente e tornar a experimentar aquelas sensações conhecidas.

Vejamos a véspera e a manhã de um feriado; todo um dia de liberdade pela frente. De manhã a gente pode levantar-se tarde, depois ter um dia cheio de alegrias. Estas são indispensáveis para manter a energia a ser gasta na longa sucessão de dias tristes de estudo, de noites enfadonhas. A natureza exige alegria para o feriado, e quem isto impede provoca fúria na alma, sensações hostis, mas quem contribui para elas suscita um agradecimento terno.

Durante o chá da manhã nossos pais avisam que hoje temos de visitar uma tia (chata, como todas as tias) ou, o que é pior, que depois do chá teremos visitas: os primos e primas de quem não gostamos. Ficamos pasmos, embaraçados. Como nos foi difícil chegar ao dia da liberdade, e de repente nos privaram dele e tornaram chatos os dias úteis. De que jeito vamos agüentar até o próximo feriado?

Já que perdemos o dia de hoje, nossa única esperança é a noite. Quem sabe se meu pai, que compreende melhor que os outros as necessidades infantis, já não providenciou um camarote no circo ou pelo menos para o balé, ou, na pior das hipóteses, para a ópera? Nem que seja para um drama... Quem administrava as entradas para o teatro era o administrador da casa. A gente pergunta por ele. Saiu? Pra onde? À direita ou à esquerda? Terão mandado os cocheiros prepararem os cavalos grandes e fortes? Se mandaram, é um bom sinal. Significa que se precisa de uma carruagem grande, de quatro lugares, daquelas que levam crianças ao teatro. Se os cavalos já saíram de dia, é um mau sinal: não vai haver nem circo, nem teatro.

Mas o administrador voltou, entrou no gabinete do meu pai e lhe entregou alguma coisa tirada da pasta. O que será isto? A gente fica na espreita: só o papai sai do gabinete, é preciso correr para a escrivaninha. Mas nela a gente não encontra nada, só os chatos documentos de negócios. O coração começa a doer! Mas se a gente percebe um papelote amarelo ou vermelho, ou seja, uma entrada de circo, então o coração começa a bater de um jeito que dá para ouvir suas batidas e tudo em volta fica radiante. Então nem a tia, nem o primo parecem tão chatos. Ao contrário, a gente os cobre de toda a sorte de amabilidades para que à noite, durante o jantar, o papai possa dizer:

"Hoje os garotos receberam tão bem os hóspedes, foram tão gentis com a tia que podemos lhes proporcionar um pequeno (ou talvez até um grande!) prazer. O que vocês acham, qual vai ser?"

Vermelhos de inquietação, com pedaços da comida entalados na garganta, esperamos o que virá depois.

Calado, meu pai mete a mão no bolso lateral, procura alguma coisa devagarinho, calmamente, mas não acha. Sem ter como agüentar mais, nós pulamos, lançamo-nos em direção ao meu pai, cercamo-lo, enquanto a governanta nos grita rigorosa:

— *Enfants, écoutez donc ce qu'on vous dit. On ne quitte pas sa place pendant le dîner!* (Crianças, escutem o que lhes dizem. Não se levanta da mesa durante as refeições!).

Enquanto isso, meu pai mete a mão no outro bolso, remexe-o, tira o moedeiro, revira os bolsos, e nada .

"Perdi!" — exclama ele, representando com bastante naturalidade o seu papel.

O sangue desce das bochechas aos calcanhares. Já nos conduzem e nos sentam em nossos lugares, mas nós não despregamos os olhos do papai. Verificamos pelo olhar dos irmãos e colegas: o que será isto? Brincadeira ou verdade? Mas o papai retira algo do bolso do colete e fala, rindo perfeitamente:

"Ei-lo! Achei!" — e agita o bilhete vermelho no ar.

Aí ninguém consegue nos conter. Saltamos da mesa, dançamos, sapateamos, agitamos guardanapos, abraçamos o papai, penduramo-nos no seu pescoço, beijamo-lo e o amamos com ternura.

A partir desse momento começam novas preocupações: não chegar atrasados!

Comemos sem mastigar, sem ver o momento de terminar a comida, depois corremos aos nossos quartos, tiramos a roupa caseira e vestimos respeitosamente a jaqueta de festa. Depois ficamos sentados, aguardando e sofrendo para que o papai não se atrase. Tomado o café após as refeições, ele gostava de dar um cochilo no quarto vazio. Como despertá-lo?.. A gente andava perto, batia os pés, deixava cair alguma coisa ou gritava no quarto contíguo, fingindo não saber o que se passava ao lado. Mas o papai tinha sono pesado.

"Vamos chegar atrasados! Vamos chegar atrasados! — inquietávamo-nos, correndo a todo instante para o relógio grande. — Está claro que não vamos chegar para a abertura!"

Perder a abertura circense! Que sacrifício!

"Já são sete horas! — exclamávamos. — Até que o papai acorde, se vista, é capaz até de começar a fazer a barba, já serão no mínimo sete e vinte." E nós entendíamos que já não se tratava da perda da abertura, mas do primeiro número do programa: "*Voltige arrêtée*, executa Chinizelli o jovem". Como o invejávamos!... Era preciso salvar a noite. Ir suspirar ao lado do quarto da mamãe. Nesse minuto ela parecia mais bondosa que o papai. Fomos para lá, demos uns gemidos, soltamos umas exclamações. Mamãe compreendeu a nossa manobra e foi acordar o papai.

"Já que queres mimar os meninos, que os mime e não os aflija, — diz ela ao papai. — *Tu l'as voulu, George Dandin.!*[*] Anda ao trabalho!"

Papai levantou-se, espreguiçou-se, beijou a mamãe e saiu com um andar sonolento. Nós nos precipitamos para baixo como balas a fim de mandar preparar a carruagem, de implorar ao cocheiro Alieksiêi para ir o mais rápido possível. Sentados na carruagem de quatro lugares, sacudíamos os pés, o que aliviava a espera: pelo menos era como se fosse movimento. E nada de o papai aparecer. Um sentimento de hostilidade já brotava em mim, desaparecendo qualquer vestígio de agradecimento. Finalmente a espera terminou: papai tomou assento, a carruagem se pôs em movimento, rangendo as rodas pela neve e oscilando nos buracos da estrada: a impaciência nos levava a ajudá-la com nossos próprios esbarrões. Surpreendendo totalmente, a carruagem parou de repente. Havíamos chegado!... Terminara não só o segundo número do programa, mas também o terceiro. Por sorte os nossos queridos Moreno, Mariani e Inzerti ainda não se haviam apresentado. *Ela, ela* também. Nosso camarote ficava ao lado da saída dos artistas. Dali podíamos observar o que acontecia nos bastidores, na vida privada dessa gente incompreensível e maravilhosa, que vive sempre ao lado da morte e arrisca a vida brincando. Será que não se inquietam antes da saída? De repente este pode ser o seu último minuto de vida! Mas estão calmos, falam de banalidades, de dinheiro, de jantar. Heróis!

---

[*] "Era o que querias, George Dandin" — frase da comédia *George Dandin*, de Molière.

A música começa a executar uma polca conhecida, o número *dela.* Anunciam a *Danse de châle**, e eis a jovem Elvira no cavalo. Ela mesma. Os colegas conhecem o segredo: é o meu número, a minha garota, e são para mim todos os privilégios; o melhor binóculo, o maior espaço, cada um sussura uma felicitação. Hoje ela está realmente muito encantadora. Terminado o número Elvira sai para as saudações e passa correndo ao meu lado, a dois passos de mim. Essa proximidade me deixa estonteado, dá-me vontade de fazer alguma coisa especial,e de repente saio correndo do camarote, beijo-lhe o vestido e retorno correndo ao meu lugar. Fico ali sentado, igualzinho a um condenado, com medo de mexer-me, disposto a cair em pranto. Os colegas aprovam, atrás de mim meu pai ri:

"Parabéns, chegou ao fim! — brinca ele. — Cóstia noivo! Quando é o casamento?"

O último número, o mais chato " a quadrilha a cavalo, executada por todo o grupo". Depois dele vem uma semana com uma longa sucessão de dias longos, tristes e monótonos, sem a esperança de voltar ali no domingo seguinte. Mamãe não permite mimar com freqüência os filhos. E o circo é o melhor lugar que existe em todo o mundo!

Para prolongar a satisfação e viver mais tempo com as lembranças agradáveis, acerto um encontro secreto com os colegas:

"Venha sem falta, obrigatoriamente!"

"O que vai haver?"

"Venha que verá. É muito importante!"

No dia seguinte vem o meu amigo, nós nos isolamos num quarto escuro e eu lhe revelo o grande segredo: resolvi que tão logo cresça serei diretor de circo. Para não haver retorno após a minha promessa, era preciso reforçar a decisão com um juramento. Retiramos uma imagem da parede e eu juro solenemente, que serei sem falta diretor de circo. Depois a gente discute o programa das futuras apresentações do meu circo, faz a relação dos componentes da futura *troupe* com os melhores nomes de cavaleiros, palhaços, jóqueis.

Enquanto aguardávamos a abertura do meu circo, resolvemos marcar um espetáculo privado em casa, para praticar. Formamos uma *troupe* provisória com os irmãos, irmãs e colegas e distribuímos números e papéis.

"Um potro domado ao ar livre: eu serei o diretor e domador, tu serás o potro! Depois eu faço o alazão, enquanto vocês estendem o tapete. Em seguida vêm os palhaços-músicos".

Na condição de diretor escolhi para mim os melhores papéis, e me foram cedidos porque eu sou um profissional: fiz um juramento e não posso voltar atrás. Marcamos o espetáculo para o domingo seguinte, já que não havia esperança de que nos levassem ao circo ou mesmo ao balé.

Nas horas e noites livres das aulas tínhamos muito o que fazer. Em primeiro lugar, imprimir as entradas e o dinheiro com que nos pagariam por elas. Montar a caixa, ou seja, cobrir a porta com uma manta, deixando uma janelinha junto à qual seria necessário montar guarda durante todo o dia do espetáculo. Isto era muito importante, porque uma verdadeira caixa é certamente o que mais cria a ilusão de um autêntico circo. Era preciso pensar também no guarda-roupa, nos círculos traçados com um papel fino, através dos quais iríamos pular o *pas de châle,* nas cordas, nos paus que deveriam servir de barreiras para os cavalos amestrados; era preciso pensar ainda na música. É a parte mais delicada da apresentação. Ocorria que o meu irmão, o único em condições de substituir a orquestra, era displicente, indisciplinado demais. Não levava a sério o nosso negócio e por isto só Deus sabe o que era capaz de aprontar. Já houvera casos de estar tocando, tocando, tocando, e de repente deitar-se diante de todo o público no meio da sala, pôr as pernas para o ar e começar a gritar:

"Não quero tocar mais!"

Mas, por uma barra de chocolate, é claro que acabava voltando a tocar. Entretanto o espetáculo já fora estragado por essa tirada idiota, já perdera a sua "seriedade". E isto era o mais importante para nós. Era preciso acreditar que tudo isso era sério, verdadeiro, pois do contrário não interessava.

---

*Dança do chale. (N. do T.)

Reuniu-se um pequeno público. O mesmo de sempre, é claro, o pessoal de casa. Não existe no mundo o pior teatro ou o pior ator que não tenha os seus fãs. Estes estão convencidos de que ninguém mais compreende os talentos latentes dos seus protegidos, de que ninguém mais amadurecera a esse ponto. Nós também tinhamos os nossos fãs, que acompanhavam os nossos espetáculos e a eles vinham para satisfação própria (e não nossa, é bom observar). Um desses fãs "apaixonados" era o velho contador do meu pai, e por isso tinha lugar de honra no nosso circo, o que muito o lisonjeava.

Para manter a caixa funcionando, muitos dos nossos espectadores de casa compravam entradas durante todo o dia; depois era como se as perdessem e voltavam ao caixa com outros pedidos. Conversava-se detalhadamente sobre cada caso, solicitava-se a ordem ao diretor, ou seja, a mim, eu deixava o trabalho de lado, ia à caixa, negava ou permitia a entrada. Para os casos de entrada grátis, existia outro livrinho com os números e títulos nos bilhetes:

"Circo de Constantzo Alieksiêiev"

No dia do espetáculo, começávamos a nos maquiar e nos vestir muitas horas antes do início. Prendiam-se as jaquetas e coletes à semelhança de fraques, fazia-se o traje do palhaço de uma longa camisola feminina, que, presa ao tornozelo, formava alguma coisa parecida com pantalonas largas. Pedíamos a cartola velha do meu pai para o "diretor e o domador", ou seja, para mim; os barretes de papel do palhaço eram feitos na hora. As calças arregaçadas até os joelhos e as pernas nuas representavam os trajes de tricô dos acrobatas. Com gordura, pó-de-arroz e beterraba branqueávamos a cara, avermelhávamos as faces e pintávamos os lábios, e com carvão desenhávamos as sobrancelhas e triângulos nas faces para a maquiagem do palhaço. O espetáculo começava solenemente, mas após o costumeiro escândalo do meu irmão o público se retirava e interrompia-se a função. Eu ficava com a alma amargurada, e restava à minha frente uma sucessão sem fim de dias tristes e noites da semana seguinte de aulas. E mais uma vez desenhava-se a perspectiva radiante para o domingo seguinte: desta vez podia contar com uma ida ao circo ou ao teatro.

Chega mais uma vez o domingo, e mais uma vez a angústia e as conjeturas durante o dia e outra vez a alegria no almoço. Desta vez vamos ao teatro. Não é o mesmo que ir ao circo: é coisa muito mais séria. Minha mãe mesma dirige esta expedição. Dão-nos banho antecipadamente, vestem-nos camisas de seda russas com calças de veludo e botas de camurça. Enfiam em nossas mãos luvas brancas e nos previnem com o maior rigor para voltarmos ao teatro com as luvas brancas e não totalmente negras como costuma acontecer. Compreende-se por que andamos a noite toda com os dedos das mãos separados, a palma da mão distante do próprio tronco para não manchá-las. Mas de repente a gente esquece e agarra um chocolate ou amassa nas mãos o cartaz com grandes letras negras ainda frescas, ou por inquietação começa a esfregar a mão na borda aveludada e suja do camarote, e em vez de branca a luva se torna cinza-escura com manchas negras.

Minha mãe mesma põe um vestido de gala e fica excepcionalmente bela. Gosto de ficar sentado junto ao seu toucador e observar como se penteia. Desta vez vão levar crianças convidadas, filhas das criadas, ou uns pupilos pobres. Uma só carruagem não basta, e nós seguimos em várias carruagens como se fôssemos a um piquenique. Levam conosco uma tábua especialmente preparada, colocada sobre duas cadeiras bem distanciadas entre si, e sobre ela acomodam umas oito crianças que lembram pardais enfileirados numa cerca. Na parte de trás do camarote ficam as babás, governantas e copeiras, enquanto na frente minha mãe nos prepara guloseimas para o entreato, verte o chá trazido para as crianças em garrafas especiais. Recebe a visita de conhecidas, que vêm nos admirar. Somos apresentados, mas nós não notamos ninguém no meio do imenso espaço da nossa beleza dourada — o Teatro Bolshói. O cheiro do gás, com que então se iluminavam os teatros e circos, produzia em mim um efeito mágico. Esse cheiro, relacionado com as noções que eu fazia do teatro e o prazer que ele me brindava, embriagava-me e deixava-me intensamente agitado.

A sala enorme com uma multidão de milhares de pessoas embaixo, em cima e nas laterais, o rumor de vozes incessante até o início do espetáculo e nos entreatos, a afinação da orquestra, a sala que mergulha pouco a pouco na escuridão e os primeiros acordes da orquestra, o pano que sobe, o cenário enorme onde as pessoas parecem pequenas, os fossos, o fogo, o mar revolto do painel pintado, um navio náufrago simulado, as dezenas de fontes grandes e pequenas de água viva, os peixes nadando no fundo do mar e uma enorme baleia deixavam-me ruborizado, pálido, banhado de suor ou lágrimas, gelado, sobretudo quando a bailarina bela raptada implorava por sua liberdade ao terrível corsário. Eu gostava dos temas, das estórias e fábulas românticas do balé. Das metamorfoses, destruições, erupções: a música retumbando, algo rolando, rangendo. Isto possivelmente pode ser comparado ao circo. Naquela época, eu achava a dança a coisa mais chata e inútil no balé. As bailarinas se colocavam na pose para iniciar o seu número, e eu achava maçante. Nenhuma bailarina podia comparar-se a Elvira do circo.

Mas havia exceções. Naquela época, a prima bailarina era boa amiga nossa, esposa de um amigo do meu pai. Eu sentia orgulho por conhecer uma celebridade, que ocupava o palco de um teatro como o Bolshói e se tornava centro das atenções de dois mil espectadores. Posso ver de perto e conversar com aquela que deixa todos maravilhados. Ninguém conhece a sua voz, por exemplo, mas eu conheço. Ninguém sabe como vive, quem é o marido, como são os filhos — mas eu sei. Veja o que está acontecendo agora mesmo: para os outros ela é a ''Donzela do inferno'', a heroína do balé e só, mas para mim é mais coisa; é uma conhecida. É por isto que tenho respeito pelas suas danças. Enquanto todo o conjunto estava em atuação, eu me ocupava procurando entre as pessoas que se movimentavam no palco outro conhecido, o meu professor de danças, e me admirava de vê-lo lembrar-se de todas as corridas, passos e movimentos. Nos intervalos, eu sentia grande prazer em correr pelos enormes corredores, salões e inúmeros saguões, onde a boa ressonância fazia o som dos nossos passos ecoarem no teto.

Às vezes improvisávamos um balé durante a semana. Mas considerávamos impossível sacrificar a isto o domingo, totalmente dedicado ao circo. Nossa governanta E. A. Kúnina era coreógrafa e música ao mesmo tempo. Representávamos e dançávamos ao som do seu canto. O balé chamava-se *Náiade e o pescador.* Mas eu não gostava dele. Nele a gente representava o amor, tinha de se beijar e eu sentia vergonha. Era melhor matar, salvar, preparar alguém para a morte ou perdoar. Mas havia um inconveniente maior: sem que nem pra que, havia nesse balé um número de danças, que havíamos tido com o professor. Isto já cheirava a aula, e por esta razão repugnava.

# O Teatro de Marionetes

Após longas provações, eu e meus companheiros nos convencemos de que não dava mais para continuar trabalhando com amadores (como chamávamos a meu irmão, minha irmã e todos os outros, exceto a nós mesmos) nem no circo, nem no balé. Além disso, quando se dirige uma empresa dessa maneira , perde-se o mais importante que há no teatro: a decoração, os efeitos, os fossos, o mar, o fogo, a tempestade ... Como representá-los num simples quarto com lençóis e mantas de dormir, palmas e flores vivas que sempre ficavam na sala? Por isto resolvemos substituir os atores vivos por papelão e passar à organização do teatro de marionetes com decorações, efeitos e toda estrutura teatral. Ainda dava para organizar a caixa e vender as entradas.

''Entenda: isto não é uma traição ao circo, — dizia eu como seu futuro diretor, — mas uma triste necessidade''.

Mas o teatro de marionetes exigia gastos: precisávamos de uma mesa grande para ser colocada junto a portas largas. De cima e de baixo, ou seja, sobre o portal do teatro de marionetes, lençóis fechavam as aberturas, de sorte que o público ficava num quarto — este era a sala de espetáculos — e em outro, ligado a ele por uma porta, ficavam o palco e o mundo além dos bastidores. Ali trabalhávamos nós artistas, decoradores, diretores e criadores de toda sorte de efeitos. Essa responsabilidade ficou a cargo do meu irmão mais velho, excelente desenhista criador dos mais variados truques. Além disso, sua participação era importante porque ele andava com dinheiro e nós precisávamos de capital de giro. O carpinteiro, que eu conhecia quase desde o meu nascimento, pois ele vinha sempre fazer serviços em nossa casa, ficou com pena, baixou o preço e concordou em parcelar o pagamento.

"O Natal está perto, depois vem a Páscoa, — procurávamos persuadi-lo. — Vão nos dar dinheiro, e então lhe pagaremos".

Enquanto a mesa ia sendo feita, pusemos mãos à decoração. De início tivemos de pintá-la em papel de embrulho; este se rasgava, amarrotava-se, mas não desanimávamos, pois com o tempo, quando estivéssemos ricos (os espetáculos seriam pagos com dinheiro de verdade, de prata, a dez copeques a entrada), compraríamos papelão e nele colaríamos o papel de embrulho com os desenhos. Não ousávamos pedir dinheiro aos nossos pais; eles poderiam ficar descontentes com o nosso divertimento, que estaria nos desviando dos estudos. Desde então nós nos sentimos empresários, diretores de cena, diretores de um novo teatro, que se construía segundo o nosso plano, e nossa vida de repente ficou plena. A cada minuto havia em que pensar, era preciso fazer alguma coisa.

Só os malditos estudos atrapalhavam tudo. Na gaveta da escrivaninha havia sempre escondido algum trabalho sobre teatro ou a figura de uma personagem a ser desenhada ou pintada, ou uma parte da decoração, um arbusto, uma árvore, ou o plano e esboço de uma nova encenação. Sobre a escrivaninha o livro, na gaveta, a decoração. Era só o professor sair do quarto para a decoração aparecer sobre a escrivaninha e ficar coberto pelo livro ou simplesmente escondida dentro dele. Voltava o professor, eu virava a página, e tudo ficava escondido. Nas margens dos cadernos e dos livros eu desenhava os planos da *mise-en-scène*. Agora vá você provar que isso é um plano e não um desenho geométrico. Encenamos muitas óperas, balés ou, mais precisamente, atos isolados delas. Escolhíamos os momentos de natureza catastrófica. Por exemplo, o ato do *O corsário* representando o mar a princípio calmo, à luz diurna, depois revolto e à noite, um navio afundando, heróis se salvando a nado, o surgimento do farol com sua luz forte, a salvação, o aparecimento da luz, a oração, o nascer do sol... Ou, por exemplo, um ato do *Don Juan* com a aparição do Comandante, o desaparecimento de Don Juan no inferno, com o fogo no alçapão (usando pólvora seca), com a destruição da casa que transforma o palco num inferno incandescente, onde cabia papel principal aos rolos de fogo e fumaça. Mais de uma vez essa decoração pegou fogo e foi substituída por outra. Encenamos o balé *Roberto e Bertram*, dois ladrões; à noite eles saíam da prisão, depois entravam pelas janelas dos habitantes da cidade. Para esses espetáculos as entradas se vendiam integralmente. Muitos compareciam para nos incentivar, outros, por prazer.

O nosso fã de sempre — o velho contador — simplesmente fazia das tripas coração, divulgando o nosso novo teatro. Trazia consigo toda a família, parentes, conhecidos. Já não precisávamos ficar na caixa imaginando o que fazer, pois o tínhamos bastante e ainda mais nos bastidores. Por isto abríamos a caixa imediatamente antes do espetáculo, por assim dizer, para a venda noturna. Uma vez o público foi tão numeroso que tivemos de passar de um recinto pequeno para um grande, mas fomos castigados por nossa cobiça, pois o aspecto artístico do espetáculo acabou sacrificado.

Resolvemos nos dedicar à arte de forma desinteressada.

Agora nossos domingos já eram alegres sem circo e teatro. E mesmo quando nos propunham escolher entre um e outro, nós já preferíamos o último. Não porque tivesse ocorrido mudança, mas porque a nossa nova atividade com marionetes nos obrigava a freqüentar o teatro, assistir às encenações, aprender, adquirir matéria nova para a nossa arte de marionetes.

Nos intervalos entre as aulas, os nossos passeios adquiriam um grande sentido. Antes íamos à ponte Kuzniétz comprar fotos de artistas do circo, sempre observando se não estariam surgindo novas fotos ainda não existentes em nossa coleção. Com o surgimento do nosso teatro de marionetes, veio a necessidade de novos materiais que tínhamos de procurar ou comprar durante os passeios. Já não tínhamos preguiça de andar como antes. Comprávamos toda sorte de quadros, livros com paisagens ou trajes, que nos ajudavam a preparar as decorações e as personagens fantoches. Eram os primeiros livros de uma futura biblioteca.

# A Ópera Italiana

Eu e meu irmão passamos a ser levados à ópera italiana ainda em tenra idade, mas pouco valor dávamos a essas saídas. Para nós a ópera, por assim dizer, era um espetáculo fora do programa, e pedíamos dispensa para não prejudicar outros prazeres ordinários, como o circo. Achávamos a música aborrecida. Mesmo assim sou muito grato aos meus pais por nos terem obrigado a ouvir música desde tenra idade. Não duvido de que isto teve influência benéfica sobre o meu ouvido, a elaboração do gosto e do olho, que se habituou a observar o belo no teatro. Tínhamos assinatura para toda a temporada, ou seja, para 40-50 espetáculos, e nós ocupávamos uma frisa perto do palco. As impressões causadas pelos espetáculos da ópera italiana continuavam vivas em mim com uma intensidade extraordinária, evidentemente bem maior que a daquelas deixadas pelo circo. Creio que isto se deve ao fato de que a própria intensidade das impressões era imensa. Naqueles idos eu não tinha consciência dela, apenas a percebia de forma orgânica e inconsciente tanto espiritual quanto fisicamente. Só mais tarde vim entender e valorizar essas impressões, ao rememorá-las. Já o circo nos divertia e alegrava na infância, mas as recordações dele não constituíam interesse na idade madura, e eu as esqueci.

Gastava-se muito dinheiro em S. Petersburgo com a ópera italiana, e com os teatros francês e alemão: contratavam-se artistas de primeira classe do drama francês e os melhores cantores de ópera de todo o mundo.

No início de cada temporada, os cartazes anunciavam a composição da *troupe,* formada quase exclusivamente por estrelas universais: Adelina Patti, Lucca, Nilson, Volpini, Arto, Viardo, Tomberlik, Mario, Stanio, posteriormente Mazini, Cotoni, Padilla, Bagadgiolo, Giamet, Zembrich, Wetam.

Lembro-me de muitas óperas, com a sua lista de intérpretes integrada por celebridades mundiais de primeira grandeza. Por exemplo, em *O barbeiro de Sevilla,* de Rossini, Rosina era interpretada por Patti ou Lucca; Almaviva, por Nicolini, Kapul, Mazini; Fígaro, por Cotoni, Padilla; Dom Bazílio, por Giamet; Bartolo, por Bossi, famoso cômico de baixo-bufo. Não sei se outras cidades européias se permitiram tamanho luxo!

As impressões causadas por esses espetáculos da ópera italiana marcaram-me não só a memória visual e auditiva, mas também fisicamente, pois eu as experimento tanto nos sentidos como em todo o corpo. De fato, quando as recordo torno a experimentar aquele estado físico que outrora me infundia aquela nota de prata puríssima e altura sobrenatural de Adelina Patti, com o seu trinado e a sua técnica que me deixavam fisicamente extasiado, com suas notas profundas que me deixavam a alma fisicamente desfalecida e eu não podia conter um sorriso de satisfação. Junto com estas qualidades, ficou-me gravada na memória a sua figura pequena e cinzelada, com aquele perfil que parecia esculpido de marfim.

A mesma sensação orgânica e física de uma força espontânea deixaram-me na alma o rei dos barítonos Cotoni e o baixo Giamet. Ainda hoje me emociono ao pensar neles. Lembro-me do concerto beneficente na casa de uns conhecidos nossos. Numa pequena sala, os dois gigantes cantavam um dueto de *As puritanas,* inundando a sala com ondas de sons aveludados, que inundavam a alma e a deixavam embriagada por aquela paixão do sul*. Giamet com a cara de Mefistófeles, uma figura enorme e bela, e Cotoni com aquele rosto franco e bonachão, com uma enorme cicatriz na face, robusto, animado, bonito ao seu modo.

Eis a intensidade das impressões jovens deixadas por Cotoni. Em 1911, ou seja, cerca de trinta e cinco anos após a sua passagem por Moscou, eu estava em Roma e caminhava com um amigo por uma travessa estreita. De repente vem do andar superior de uma casa uma nota: ampla, sonora, agitada, cálida e emocionante. E eu voltei a experimentar fisicamente a sensação conhecida.

"Cotoni!" — exclamei.

"É verdade, ele mora aqui, — confirmou meu conhecido. — Como tu o reconheceste?" — perguntou surpreso.

---

* O sul representa para o russo, um povo do norte, de país frio, o lado quente, alegre e exótico da vida (N. do T.).

"Eu o senti, — respondi. — Coisa como essa a gente nunca esquece".

A mesma lembrança física do potencial do próprio som eu guardo dos barítonos Bagaggiolo e Graziani, do soprano dramático Arto e de Nilson, e posteriormente de Tamagno. Ainda experimento fisicamente lembranças físicas das vozes de Lucca, Volpini e Mazini ainda jovens.

Mas ainda existem impressões de outra natureza, que se conservaram em mim apesar de que eu, aparentemente, ainda era jovem demais para apreciá-las. São antes impressões de ordem estética. Lembra-me a maneira totalmente impressionante de cantar do tenor Nodeno, que quase não tinha voz mas era, provavelmente, o melhor vocalista do tipo antigo que tive oportunidade de ouvir. Ele era velho e feio, mas nós, crianças, o preferíamos aos outros cantores mais jovens. Lembro-me ainda do fraseado excepcionalmente burilado e da pronúncia (italiana, língua incompreensível para uma criança) do barítono Padilla pelo menos na serenata do *Dom Juan* de Mozart ou no *O barbeiro de Sevilla.* Gravei essas impressões firme e organicamente na infância, e as apreciei mais tarde. Nunca esquecerei a mesma precisão, o refinamento, a graça e a harmonia da representação do tenor Kapuli (criador de magníficos papéis e de um penteado muito em moda na sua época).

Para vergonha dos nossos melômanos, eles não davam a devida atenção ao luxo que se lhes concedia. Foram eles que introduziram entre nós o mau gosto chique de chegar ao teatro com grande atraso, entrar, sentar-se e fazer barulho no momento em que grandes cantores afinavam suas notas de prata ou faziam parar a respiração no piano-pianíssimo. Esse mau gosto chique lembra a copeira presunçosa, que acha ser de tom superior desprezar a todos e torcer o nariz a tudo.

Havia ainda outro chiquismo de ordem ainda pior. Os membros do clube, que tinham assinaturas para a ópera italiana, jogavam carta durante todo o período noturno enquanto se desenvolvia o espetáculo, e só iam ao teatro para ouvir o *ut diez* do famoso tenor. Quando o espetáculo começava, as filas da frente ainda estavam incompletas, mas algum tempo antes da famosa nota começavam o ruído, o falatório e o rangido de móveis. Era o congresso dos "peritos" — os membros do clube. Tirada a nota, seguia-se o bis por várias vezes, e recomeçava o ruído: os membros do clube se retiravam para terminar o jogo. Uma gente sem gosto, vazia e incapaz.

Que pena, ante os meus olhos a arte vocal foi caindo, e desfazendo-se o segredo da afinação da voz, do bel-canto e da dicção no canto. Em fins do século passado voltou a Moscou a mania de ópera italiana. A ópera privada do famoso mecenas S. I. Mamântov era constituída dos melhores cantores estrangeiros, muitos dos quais se revelaram pessoas de talento e até artistas. Mas naqueles que lembram de fenômenos como Patti, Lucca, Cotoni e outros, as lembranças dos primeiros cantores apagaram as posteriores. Chaliápin não conta, ele está no ápice, à parte de todos. Havia ainda outras exceções em termos de existência espontânea da matéria vocal: é o caso do famoso tenor Tamagno. Eis uma prova da sua força. Antes da sua primeira apresentação em Moscou, ele não foi suficientemente divulgado. Esperava-se um bom cantor, e só. Tamagno saiu ao palco vestido de Otelo, com sua imensa figura de compleição vigorosa, e foi logo ensurdecendo tudo com uma nota arrasadora. A platéia, como um só homem, reclinou-se instintivamente para trás como quem se protege de um choque. Uma segunda nota ainda mais forte, aumentando de intensidade na terceira e na quarta, e quando disparou a última nota na palavra "mulsuma-a-anos" como se fosse o fogo de uma cratera, a platéia perdeu os sentidos por alguns instantes. Todos nós levantamos de um salto. Os conhecidos procuravam uns aos outros, os desconhecidos se dirigiam aos desconhecidos com a mesma pergunta: "O senhor ouviu? O que é isto?". A orquestra parou, o embaraço tomou conta do palco. Mas voltando de repente a si, a multidão precipitou-se em direção ao palco e rugiu de êxtase, pedindo bis.

Em sua apresentação seguinte em Moscou, Tamagno cantou no Teatro Bolshói. A inauguração coincidiu com o dia do tzar, e por isto foi executado o hino antes do início. Enquanto a orquestra, o coro, todos os solistas enfileirados no proscênio, exceto Tamagno, cantavam a plenos pulmões e executavam o mais potente *forte,* ecoou de trás, precipitou-se para a frente e cobriu todos os cantores, o coro e a orquestra uma nota imensa, depois uma segunda, uma terceira. Afora elas nada se ouvia nem se queria ouvir. Era Tamagno cantando, escondido atrás do coro. Ele era um músico medíocre, freqüentemente desafinava, falseava, perdia o compasso, confundia o ritmo. Era um mau ator, mas não desprovido de talento, e por isto podia acontecer-lhe um milagre. Seu Otelo era uma maravilha, ideal em termos musicais e dramáticos. Fez esse papel durante muitos anos (sim, precisamente anos) com gênios como o próprio Verdi na parte musical e o próprio velho Tommaso Salvini na parte dramática.

Que saibam os artistas jovens que resultados podem ser obtidos através do trabalho, da técnica e da arte autêntica. Tamagno era grande nesse papel não só porque o aprendera com dois gênios, mas também graças ao temperamento, à sinceridade e a naturalidade que Deus lhe dera. Os mestres da técnica, seus mestres, souberam revelar a essência do seu talento espiritual. Ele mesmo não sabia fazer nada de si mesmo. Ensinaram-lhe a desempenhar o papel, mas não lhe ensinaram a entender e dominar a arte de ator.

Falo dessas minhas lembranças porque me são importantes para a continuidade do livro, para o leitor experimentar comigo as minhas impressões dos campos do som, da música, do ritmo e da voz. Com o passar do tempo elas terão seu papel na minha atividade de artista. Entendi o valor que tinham para mim as impressões espontâneas. Constituíram aqueles impulsos que só recentemente me orientaram para o estudo da voz, a sua impostação, o enobrecimento do som, a dicção, a entonação musical ritmada, a percepção da alma das vogais, consoantes, da palavra e da frase, do monólogo. Tudo isto se aplica às exigências dramáticas. Mas disto falaremos oportunamente; por ora deixemos que das minhas lembranças musicais fique apenas um vestígio na memória do leitor.

Cito todas essas minhas lembranças, ainda, para mostrar aos artistas jovens como nos é importante assimilar mais impressões belas e intensas. O artista deve olhar o belo (e não só olhar, mas saber ver) em todos os campos da arte e da vida próprios e dos outros. Ele precisa de impressões de bons espetáculos e artistas, concertos, museus, viagens, bons quadros de todas as tendências, das mais esquerdistas às mais direitistas, porque ninguém sabe o que lhe vai inquietar a alma e revelar os mistérios da criação.

# As Brincadeiras

O artista precisa, entre outras coisas, das pessoas entre as quais ele vive e o alimentam da matéria para a criação.

O destino me mimou com esse tipo de pessoas e essa companhia durante toda a minha vida. A começar pelo fato de que vivi numa época em que se iniciava uma grande animação nos campos da arte, ciência e estética. Como se sabe, contribuiu muito para isto a jovem classe dos comerciantes de Moscou daquele tempo, que entrava pela primeira vez na cena da vida russa e acompanhava suas atividades no comércio e na indústria de um grande interesse pela arte.

Um exemplo foi Pável Mikháilovitch Trietiakóv, fundador da famosa galeria, que doou à cidade de Moscou. Trabalhava do amanhecer ao anoitecer no seu escritório ou na fábrica, e à noite trabalhava em sua galeria ou conversava com jovens pintores, em quem farejava talento. Um ou dois anos depois seus quadros apareciam na galeria, e eles começavam ficando apenas famosos para depois atingir a celebridade. E com que modéstia P. M. Trietiakóv empreendia seu mecenato! Quem reconheceria o famoso Médici russo naquela figura acanhada, tímida, alta e esbelta, que lembrava um clérigo! No verão deixava as férias e saía pela Europa conhecendo quadros e museus, mais tarde dava cumprimento a um plano traçado para toda a vida e saía a pé, percorrendo gradualmente toda a Alemanha, a França e uma parte da Espanha.

Outro industrial, K. T. Soldátienkov, dedicou-se a editar aqueles livros que não podiam contar com uma grande tiragem, mas eram indispensáveis à ciencia ou aos fins gerais da cultura e da educação. Seu magnífico dom transformou-se numa biblioteca em estilo grego. As janelas da sua casa nunca brilhavam com o fogo das festas, e só as duas janelas do gabinete clareavam muito tempo na escuridão, iluminadas altas horas da noite por uma luz branda.

Como Soldátienkov, M. V. Sabáchnikov também era um Mecenas no campo da literatura e do livro e fundou uma editora extraordinária em termos culturais.

S. I. Chúkin reuniu uma galeria de quadros de pintores franceses da nova escola, com acesso gratuito a quem quisesse conhecer pintura. Seu irmão, P. I. Chúkin, fundou um grande museu de antigüidades russas.

Alieksiêi Alieksândrovitch Bakhrúchin fundou com recursos próprios o único museu do teatro na Rússia, reunindo tudo o que se relacionava ao teatro russo, e parcialmente ao europeu ocidental.

Eis mais uma figura maravilhosa de um dos construtores da vida cultural russa, totalmente excepcional pelo talento, a erudição, a energia e o amplo ciclo de interesses. Estou falando do famoso Mecenas, Savva Ivânovitch Mamôntov, que era simultaneamente cantor, artista de ópera, diretor de cena, dramaturgo, fundador da ópera privada russa, Mecenas na pintura como Trietiakóv, e construtor de muitas linhas ferroviárias na Rússia.

Mas falarei minuciosamente dele quando for oportuno, assim como de outro grande Mecenas no campo teatral — Saava Timofiêitch Marózov, cuja atividade funde-se estreitamente com a fundação do Teatro de Arte.

As pessoas que viviam imediatamente em torno de mim também contribuíram para a elaboração da configuração artística do meu espírito. Não se distinguiam por algum talento excepcional, mas em compensação sabiam trabalhar, gozar o lazer e divertir-se.

Graças à habilidade de Kozmá Prutkov*, as brincadeiras floresceram na nossa família.

Ao lado da nossa fazenda moravam os meus primos S. Eram pessoas muito ilustradas e avançadas para a sua época, que aperfeiçoaram na Rússia todo um setor da produção — a indústria têxtil. Sua casa era ruidosa e alegre. À noite conversava-se e discutia-se em torno de temas sociais, relacionados com a atividade da *ziêmstvo** e das administrações autônomas urbanas. Nas festas, antes do início das caçadas, organizavam-se torneios de tiro com brindes. Do meio-dia ao pôr-do-sol o canhoneio espocava no ar. Depois do Dia de São Pedro começava a temporada da caça, inicialmente às aves, depois ao lobo, ao urso, à raposa. Nessas temporadas de outono e inverno animava-se o canil. Desde o amanhecer dos dias de festa começavam a chegar os caçadores, ouviam-se as cornetas, marchavam os visitantes a pé e a cavalo, cercados por matilhas de cães, os caçadores partiam cantando em suas carruagens, seguidos de uma carroça com provisões. Nós, os jovens que não participavam da caça, levantávamo-nos ao alvorecer para assistir à partida dos caçadores, e observávamos com inveja as suas caras. Quando regressavam da caça, gostávamos de ficar olhando os animais abatidos. Depois todos se lavavam ou se banhavam, e à noite haja música, dança, mágica, *petit-jeu*, charada. Às vezes todas as famílias se reuniam e organizavam festas aquáticas. Durante o dia disputavam os torneios de natação, e à noite saíam pelo rio em barcos enfeitados, encabeçados por um barco enorme com capacidade para trinta pessoas, com uma banda de música a bordo.

Noite de São João, todos, grandes e pequenos, participavam da organização do bosque enfeitiçado. Pessoas encobertas sob lençóis e maquiadas espreitavam os colecionadores de feto. Mal estes se aproximavam, os brincalhões saltavam inesperadamente das árvores ou saíam das moitas. Outras saíam rio abaixo, em pé imóvel na proa de uma canoa, coberta, como elas, por um lençol branco. O fantasma com aquela longa cauda branca produzia uma forte impressão.

Havia brincadeiras ainda mais perversas. Uma vítima delas foi um jovem músico alemão, nosso professor de música. Era ingênuo como uma jovem de catorze anos, e chegava a ser cômico ao crer em tudo o que lhe contavam e com que o assustavam. Por exemplo, uma vez o convenceram de que havia aparecido na aldeia uma camponesa alta e gorda, que se enamorara dele com uma paixão africana e o estava procurando por toda parte. Certa noite, ele entrou na sua residência solitária, despiu-se e passou para o dormitório contíguo. Ali estava deitada na cama uma imensa mulherona. O alemão se precipitou em camisola de dormir pela janela, que por sorte não era alta. Um cão avistou as pernas brancas, a camisola branca, atirou-se contra ele e começou a mordê-lo. Ele gritava para toda a fazenda ouvir. A casa grande despertou, rostos sonolentos apareceram nas janelas, as mulheres também gritavam, sem entenderem o que estava acontecendo. Mas a turma de brincalhões, que observava os acontecimentos, correu em socorro e salvou o pobre alemão seminu. Enquanto isso o brincalhão travestido da gigantona pulou fora da cama, deixando-a amarrotada e esquecendo intencionalmente uma peça qualquer do vestuário feminino. O segredo não foi revelado, e o mito da gigantona continuou a assustar ainda mais o ingênuo rapaz, futura celebridade musical. Acabariam por levá-lo à loucura se meu pai não interferisse e pusesse fim a essas travessuras.

---

* Kozmá Prutkov — nome de autor fictício, inventado pelos poetas Alieksiêi Konstantinovitch Tolstói e os irmãos Alieksiêi e Vladímir Jemtchújnikov. Sob o disfarce de Kozmá Prutkov, esses poetas criaram obras conjuntas, onde satirizavam vários aspectos do romantismo, o estetismo e a "poesia pura", lançando o protótipo do burocrata fiel, que tudo julga de uma ótica francamente burocrática, revelando toda a sua mediocridade, todo o absurdo da sua "filosofia". Dessa franqueza burocrática promovida à categoria de filosofia, surgiu uma sátira arrasadora de tôda a Rússia burocrática. Os aforismos de Kozmá Prutkov passaram a figurar nos textos dos escritores democratas russos, tornando-se ponto de referência crítica em vastas camadas da sociedade russa (N. do T.).

* *Ziêmstvo* — administração local e provincial, eleita pela nobreza e outras classes abastadas da Rússia (N. do T.).

Nós, a exemplo dos mais velhos, gostávamos de travessuras e brincadeiras, que eram o ancestral do truque de efeito cênico. Assim, por exemplo, em torno da fazenda Liubímovka apareceram muitos veranistas. Eles remavam de barco pelo rio que corria bem perto da nossa casa. Uma gritaria constante e uma cantoria detestável não paravam de perturbar. Resolvemos assustar os vizinhos intrusos, e inventamos o seguinte: compramos uma grande bexiga de boi, pusemos-lhe uma peruca feita de cabelo, desenhamos os olhos, o nariz, a boca, as orelhas. Saiu uma cara de cor amarelada, parecida não sei se a um afogado, não sei se a algum monstro aquático. Amarramos essa bexiga a uma corda longa, com a ponta enfiada entre as alças de pesos de uma arroba lançados ao fundo do rio, no meio e junto à margem. Ficamos escondidos nas moitas. Puxada para a margem, a corda fazia afundar naturalmente a bexiga maquiada. Bastava soltar a corda para a bexiga saltar com toda a força para a superfície. Os despreocupados veranistas remavam pelo rio, e nós à espreita. Quando o barco se aproximava do local por nós escolhido, o monstro cabeludo pulava da água e tornava a esconder-se. O efeito era indescritível.

Nós, os garotos, imitávamos e refletíamos não só a nossa vida familiar, como também atentávamos a nosso modo para o que acontecia além das paredes da casa e da fazenda. Essas impressões se refletiam com muita freqüência no processo figurativo, próximo da representação, sob a forma de metamorfose em outras pessoas ou de criação de outra vida parecida à nossa afetiva realidade doméstica. Assim, por exemplo, quando na Rússia foi introduzido o serviço militar obrigatório para todos, formamos a nossa própria tropa de garotos da nossa idade. Chegamos inclusive a formar dois exércitos: um do meu irmão e outro meu. O comandante em chefe dos dois exércitos beligerantes era uma só pessoa — um amigo íntimo do meu pai. Ele lançou o grito de guerra, e de todas as aldeias vizinhas correram para a brincadeira maquinada muitos garotos de dez-onze anos, nossos novos amigos. Tudo se organizava segundo os princípios da plena igualdade. Todos eram soldados rasos, e havia entre nós apenas um camandante em chefe, com a missão de nos transformar em suboficiais e depois nos promover a oficiais.

Começou a competição. Cada um queria compreender toda a sabedoria da arte militar e tornar-se oficial o mais rápido possível. Alguns garotos, mais habilidosos, eram sérios concorrentes para nós e inicialmente nos superaram no campo das questões militares. Com a subseqüente ampliação do programa, quando se anunciou que a escolaridade elementar era indispensável para os nossos soldados, eu e meu irmão recebemos a incumbência de ensinar aos camaradas. Para este fim, promoveram-nos a suboficiais.

No dia da nossa promoção a suboficial foram marcadas manobras. Eu e meu irmão éramos os chefes dos dois exércitos beligerantes. Antes do início, quando toda a tropa aguardava ansiosamente a batalha disposta na linha de frente, ouviram-se à distância as cornetas dos caçadores, algo assim como uma fanfarra, e um cavaleiro, hóspede dos nossos vizinhos, entrou em disparada no pátio. Vestia um traje esquisito, pelo visto com a pretensão de imitar o uniforme persa, com uma saia feminina branca e curta até os joelhos. O cavaleiro saltou do cavalo, fez uma reverência à oriental aos pés do nosso comandante chefe e nos saudou com uma gentileza suprema, anunciando que o xá da Pérsia e seu séquito nos brindariam com a sua augusta visita. Logo apareceu ao longo um cortejo de pessoas em roupões brancos de banho e de dormir, cingidos por cintos vermelhos, com toalhas brancas enroladas na cabeça. Entre elas havia até pessoas em cabaias esplêndidas e autênticas (das peças de museu dos meus primos, então famosos fabricantes de seda e brocado). O próprio xá vestia uma riquíssima cabaia oriental, com turbante oriental autêntico e uma magnífica arma de museu. Montava o nosso velho cavalo branco, que, vivendo na tranqüilidade da nossa casa, ainda não perdera a antiga beleza apesar da velhice. Cobriam o xá com um rico guarda-chuva com borlas presas a ele, franjas e nesgas douradas sobre o veludo.

No terraço, diante da grande quadra onde se exercitava a tropa, apareceu um trono adornado de tapetes e fazendas orientais como num conto de fadas. Os tapetes também cobriam a escada que conduzia do chão ao terraço. Não se sabe de onde apareceram bandeiras, que logo passaram a enfeitar a varanda.

O xá, que em função do seu elevado título não queria caminhar, foi retirado solenemente do cavalo, carregado ao balcão e colocado no trono. No mesmo instante reconhecemos nele um nosso primo.

Começaram os exercícios. Desfilamos solenemente. O xá nos ameaçava gritando palavras incompreensíveis, que certamente deviam pertencer à língua persa. Por algum motivo estranho a comitiva cantava, fazia reverências profundas e circulava com cerimônia em torno do trono. Eu e todos os garotos estávamos emocionados com a solenidade.

Começaram as manobras. Explicaram-nos a disposição dos dois exércitos beligerantes, a tarefa estratégica e nos distribuíram pelas nossas posições. Passamos às ações de envolvimento, emboscada, ataques surpresa e finalmente à batalha realmente geral. Acalorados pela solenidade da situação, nós não nos batíamos por brincadeira. Já havia um ferido, com olheira. Entretanto... no momento mais encarniçado da luta, nossa mãe irrompeu valentemente em pleno seio da batalha, agitando energicamente a sombrinha, apartando os beligerantes e gritando de forma tão imperiosa conosco que num instante fez o combate parar. Dispersando ambos os exércitos, começou a ralhar conosco e com o comando. Todos ganharam a sua bronca. Aproximou-se o próprio xá da Pérsia. Mas de repente um dos garotos gritou a plenos pulmões:

— Declaro guerra à Pérsia!

Os dois exércitos se alinharam num instante, agruparam-se num exército aliado e investiram contra o xá. ele começou a gritar, nós também, ele correu, e nós atrás dele. Por último um grupo de garotos o alcançou, agarrou, cercou e passou a beliscá-lo.

Desta vez o xá já não gritava de dor por brincadeira, mas a sério. Mas no horizonte tornou a aparecer a nossa mãe que nos perseguia com a sombrinha, e todo o exército aliado bateu em retirada.

# O Aprendizado

De acordo com os velhos costumes patriarcais daqueles idos, o nosso aprendizado começou em casa. Nossos pais não pouparam recursos e organizaram um autêntico ginásio para nós. Do amanhecer à noite avançada, um mestre substituía o outro; nos intervalos entre as aulas, o trabalho intelectual era substituído por aulas de esgrima, dança, esqui sobre patins no gelo e na neve, passeios e diversos exercícios físicos. Minhas irmãs tinham educadoras francesas e alemãs, que davam aulas de língua a nós também. Além disso, nós tínhamos um excelente educador, monsieur Vensan, um suísso atleta, ginasta, esgrimista e cavaleiro. Esta pessoa maravilhosa desempenhou um importante papel na minha vida. Persuadiu meus pais a nos pôr no ginásio, mas minha amorosa mãe não concebia esse horror. Imaginava que gorotos estranhos, fortes, perversos, iriam espancar os seus anjos indefesos. Achava que os mestres nos iriam meter nos cárceres. Assustava-se com as condições sanitárias da escola, com os inevitáveis contágios.

Entretanto a necessidade de obter vantagens do serviço militar obrigatório e do censo escolar forçou minha mãe a concordar. Goroto de treze anos, fui levado a prestar exames para o terceiro ano de um dos ginásios moscovitas. Para que Deus me desse inteligência nas experiências que eu iria enfrentar, minha babá pendurou-me no pescoço um amuleto com lama de São Afônio, minha mãe e minhas irmãs me penduraram imgens. Ao invés da terceira série fui parar na primeira, e assim mesmo graças ao apadrinhamento e outras interferências. Esforçando-me por escrever um *extemporale**, a impotência levou-me a arrancar um botão do peito, que perfurou o amuleto com a lama de Sto Afônio, que se esparramou.

Em casa eu, um homenzarrão, aluno da primeira série, fui repreendido e depois mandado para a banheira, que acabei de encher com minhas próprias lágrimas, lavando a lama de Sto Afônio.

Naquela época, eu já tinha quase a mesma altura de hoje. Em contrapartida, os meus colegas eram todos baixos, um pouco acima das minhas pernas. Naturalmente, quem entrasse na sala logo prestava atenção em mim. Viesse o diretor, viesse o curador**, chamavam sem falta a mim. Por mais que eu tentasse diminuir de altura, nada conseguia, apenas ia adquirindo o hábito de tornar-me curvo.

Puseram-me no ginásio justamente no momento em que se cultivava intensamente a educação clássica. Os estrangeiros de todas as nacionalidades, trazidos à Rússia para aplicar o programa clássico, implantavam a sua ordem, que não raro contrariava a natureza do homem russo.

O diretor do nosso ginásio era tolo e esquisitão. Acrescentava a letra "s" a quase toda palavra. Ao entrar na sala e saudar-nos, dizia:

— Olá-s, minha-s gente-s joven-s! Hoje-s haverá-s extemporale-s. Antes corrigiremos o *recensium-s verborum-s****.

Sentado em sua sala, cutucava o ouvido com a caneta e a limpava num pano, que levava no bolso com esse fim.

Mas muita coisa Deus lhe perdoará, porque era uma boa alma e não consigo vê-lo pelo lado mau.

O inspetor também era estrangeiro. Imagine uma figura alta e esbelta, com um crânio totalmente calvo e uma forma estranha sugerindo degenerescência, uma pele branca lembrando de longe um esqueleto; um nariz comprido, um rosto terrivelmente ossudo, óculos azuis cobrindo os olhos, uma barba escura e comprida chegando à barriga, bigodes longos cobrindo a boca, orelhas de abano, a cabeça um pouco prensada sobre os ombros magros, uma barriga completamente afundada e sobre ela a mão plana que ele mantinha sempre ali como uma compressa, as pernas finas e um andar de réptil. A voz parecia precipitar-se de dentro para acentuar apenas uma vogal, espremendo e cuspindo literalmente todas as outras letras e sílabas da frase. Sabia achegar-se pé ante pé e, aparecendo de surpresa no meio da sala, vomitava:

— Levaann! Seenn!

Isto significava: "Levantar-se! Sentar-se!"

Não sei com que finalidade — se para nos impor castigo ou exercícios físicos — ele nos obrigava a nos sentarmos e levantarmos dez vezes. Depois, vomitando algum impropério que ninguém conseguia entender, saía da sala tão sorrateiro quanto entrara.

Outras vezes, no início do grande recreio, quando as crianças estavam em pleno auge da animação, ele aparecia feito fantasma de trás de uma porta onde se escondera à espera da nossa passagem, Nisto começava a cuspir certas vogais isoladas, após o que ouvíamos:

— Vseeee... beobeeee!...

Queria dizer que nos deixaria a todos sem almoço. Levavam-nos ao refeitório, conduziam-nos aos nossos lugares e nos obrigavam a ficar em pé, enquanto outras crianças comiam diante do nosso nariz. Em sinal de protesto, muitos dos presentes no refeitório nos mandavam de suas mesas pedaços de pastelão, salgados e toda sorte de guloseimas, graças ao que esses castigos se transformaram em prazer. Mas o ódio à forma por que eram perpetrados e ao escárnio cometido contra crianças continua vivo em mim e assim continuará até a morte.

Pelos motivos mais banais e sem qualquer exame do problema, mandavam crianças para a masmorra. E ali havia ratazanas. Havia até bisbilhoteiros alegando propósitos na criação das ratazanas: teria provavelmente o fim pedagógico de tornar o castigo mais efetivo.

O ensino consistia principalmente em repisar as exceções latinas e decorar não só os próprios textos dos poetas como também a sua tradução para um russo macarrônico. Eis um exemplo de semelhante tradução. Num trecho de *A odisséia* estava escrito: "o cavalo ficou de orelha em pé" (i. e, desconfiado). Mas o mestre estrangeiro traduziu literalmente e nos obrigou a decorar a frase assim: "*as orelhas do cavalo estão em pé*".

---

* *Extemporale* — exercício escrito; tradução do russo para uma língua antiga (grego ou latim). (N. do T.).

** Na Rússia tzarista, dirigente de uma rede de instituições de algum ministério, principalmente do ministério da educação (N. do T.).

*** No russo, até o final do século XIX, empregava-se a consoante "s" após qualquer palavra, para lhe dar matiz de polidez, respeito, solicitude, ou às vezes (mais raramente), em tom de brincadeira, ironia, etc. (N. do T.).

Por uma questão de justiça, devo reconhecer que alguns dos meus colegas saíram do ginásio com bons conhecimentos e até com lembranças razoáveis do tempo ali passado. Mas eu nunca fui capaz de decorar: o trabalho extenuante, imposto à memória, deixou-a totalmente exausta e danificada para o resto da vida. Como ator, que precisa da memória, guardo rancor por essa mutilação e recordo com aversão os tempos de ginásio.

Em termos de ciência, nada ganhei no ginásio. Até hoje sinto o coração oprimido quando me lembro das noites angustiantes, perdidas com a decoreba da gramática ou de textos de poetas gregos e latinos: meia noite, a vela chegando ao fim, a luta contra o cochilo, o esforço angustiante e tenso para manter a atenção, e pela frente uma lista longa de palavras totalmente desconexas a serem decoradas numa ordem determinada. E a memória já não capta nada, como se fosse uma esponja sobrecarregada de umidade. E ainda várias páginas a decorar. Em caso contrário, tome grito, nota baixa, e talvez até castigo, mas o pior era o pavor diante do professor e sua atitude humilhante em relação ao ser humano!

A paciência chegou finalmente ao limite, meu pai teve pena e resolveu nos tirar daquele ginásio.

Fomos transferidos para outro colégio, que era o oposto total do anterior. Ali também ocorriam coisas incríveis, mas de natureza inteiramente diversa. Por exemplo, algumas semanas antes da nossa chegada, um inspetor, homem bonito e conhecido conquistador de corações femininos, percorria os dormitórios dos alunos, quando um deles, de origem oriental, saiu-lhe de repente ao encalço com uma acha na mão e arremessou-a contra ele, tentando quebrar-lhe a perna. Por sorte a coisa não foi além de uma equimose. O inspetor andou muitos dias puxando da perna, enquanto o aluno permanecia no calabouço. Mas o assunto foi abafado, uma vez que havia mulher envolvida nele.

Noutra ocasião uma turma estava no meio da aula, quando se fizeram ouvir os sons de uma harmônica e um canto abafado, nitidamente distantes. A princípio não lhes deram atenção, imaginando que viessem da rua. Mas perceberam depois que os sons vinham de uma despensa situada à entrada da sala de aula, de onde extraíram um aluno embriagado que haviam escondido para curar a embriaguez.

Havia muitos professores excêntricos. Um deles, por exemplo, sempre arranjava uma nova maneira de entrar na sala: a porta se abria, e passava voando pela sala rumo à cátedra o diário de classe do professor, com as suas notas e observações. Em seguida aparecia em pessoa o professor-cômico. Noutras ocasiões o mesmo professor aparecia de surpresa na sala antes do sinal, quando nós ainda brincávamos e corríamos pela sala. Ficávamos assustados, corríamos para os nossos lugares e enquanto isso ele sumia e retornava atrasado.

O padre também era um excêntrico ingênuo. Suas aulas visavam a nos preparar para o latim e o grego. Com a finalidade de distrair o velho e frustrar-lhe a aula, um colega nosso, muito inteligente e esclarecido, declarava ao padre que Deus não existe.

"Que história é essa, que história é essa? Benze-te!", assustava-se o velho e começava a persuadir o equivocado. Parecia consegui-lo, ficava até feliz com a sua vitória. Nisto aparecia uma pergunta ainda mais sacrílega, e o pobre pastor mais uma vez se achava no dever de salvar uma alma equivocada. Esse trabalho levava a aula inteira. Pela astúcia e o empenho, o colega era compensado com vários pastéis de miúdos de gado no lanche seguinte.

Os exames finais eram de um rigor incomum. O que mais temíamos eram as provas orais de grego e latim, que se realizavam numa imensa sala redonda do prédio. Metiam os finalistas, ao todo uns dez a quinze alunos, em carteiras isoladas, bem distantes umas das outras. Havia quase um professor ou inspetor diante de cada carteira para impedir cola. No centro da sala ficava uma mesa longa, em torno da qual se instalavam o diretor, o professor, o inspetor, o assistente e outros. Resultado: todos os alunos colavam dos colegas, todos cometiam os mesmos erros. Toda a banca examinadora quebrava a cabeça tentando desvendar o truque. Queria convocar novos exames, abrir processo, mas isto deixaria embaraçada a própria administração, que não encontraria sequer uma explicação aproximada do ocorrido. Onde estava o segredo? Com uma única exceção, todos os alunos desconheciam o objeto de estudo, mas ao invés de estudá-lo antes dos exames, fecharam os livros e concentraram toda a atenção no alfabeto dos surdos-mudos. Passaram tardes inteiras estudando apenas esse assunto. O primeiro aluno a fazer a prova escrita, recebendo nota máxima, ditou-a para nós com os dedos das mãos, perante todos. Muitos anos depois, eu já adulto e casado, encontrei-me com o professor de grego. Este ainda não havia esquecido o caso e implorou-me a revelar o segredo.

— De jeito nenhum! — respondi-lhe maldosamente. — Deixo o segredo como legado aos meus filhos, se o senhor não aprender a tornar os anos de aprendizado das crianças um sonho alegre para toda a vida e não um trabalho forçado, que a gente recorda como um angustiante pesadelo!

# O Máli* Teatro

O Máli Teatro influenciou, mais que qualquer escola, a minha evolução intelectual. Ensinou-em a ver e observsar o belo. O que pode haver de mais útil que essa educação do sentido e do gosto estético?

Eu me preparava para cada espetáculo do Máli Teatro. Para isto formou-se um pequeno círculo de jovens, que liam todos juntos a peça incluída no repertório do teatro, estudavam os ensaios e a crítica sobre ela, formulavam seus próprios pontos de vista sobre a obra. Depois íamos todo o círculo assistir ao espetáculo, após o que fazíamos novas discussões, quando trocávamos impressões. Voltávamos ao teatro e tornávamos a discutir sobre a peça. Nessas discussões revelava-se freqüentemente a nossa ignorância em diversos problemas das artes e das ciências. Procurávamos saná-la com novos conhecimentos, arranjando aulas em casa e fora de casa. O Máli Teatro tornou-se o veículo orientador do lado espiritual e intelectual da nossa vida.

À adoração ao próprio teatro juntou-se em nós a adoração a algumas atrizes e atores.

Eu ainda encontrei os artistas maravilhosos e extraordinários do Máli Teatro, um autêntico buquê de talentos e gênios. Outrora mimado pela ópera italiana, formada quase exclusivamente de celebridades, fiquei mimado também pela pródiga riqueza de talentos desse teatro.

Terá você, leitor, observado, que na vida teatral ocorrem estagnações longas e aflitivas, durante as quais não surgem no horizonte novos dramaturgos, atores ou diretores de talento? Mas de repente, sem que se saiba por que, a natureza lança todo um elenco e ainda por cima lhe acrescenta escritores, diretores, que juntos produzem o milagre, uma época no teatro.

Depois aparecem os continuadores dos grandes homens, dos criadores de épocas. Assimilam a tradição e a transmitem às gerações seguintes. Mas a tradição é caprichosa, transfigura-se como o pássaro azul de Maeterlinck, transforma-se em ofício, e só um grão importante se conserva até novo renascimento do teatro, que toma esse grão herdado do grande e eterno e lhe acrescenta o seu novo. Por sua vez, este também se transmite às gerações seguintes e torna a perder-se no caminho, à exceção de uma partícula que se incorpora ao acervo universal comum, onde se conserva a matéria da grande arte humana do futuro.

O teatro russo dispunha de elencos de composição excepcional. Na época de Schépkin a vida produziu uma autêntica plêiade de grandes artistas do palco: Karatíguin, Motchalov, Sosnitski, Chúmski, Samárin, Samóilov, Sadovski, Nikúlina-Kossítskaia, Jivokini, Akímova, os Vassílievi, o grande Martínov, Nikúlina. Alguns deles, como Schépkin e Samárim, por exemplo, eram inicialmente pessoas simples, analfabetos, auto-instruíram-se e tornaram-se amigos de Gógol, Bielinsi, Aksakov, Hertzen, Turguêniev e outros. Alguns tempos depois a vida lançou um novo grupo de talentos, aos quais pertenciam Fiedótov, Iermólova, Varlâmov, Davídov, Iújin e outros.

---

* Máli — pequeno. Mantivemos o termo russo *máli* por uma questão de coerência: *máli* significa pequeno, como *bolshói* significa grande. Soaria estranho dizer *Teatro Grande* em vez de *Teatro Bolshói*, logo, o mesmo serve para *Máli Teatro* em lugar de *Teatro Pequeno* (N. do T.).

Lembro-me de Vassili Ignátievitch Jivokini. Saía em cena e se dirigia diretamente ao público. Diante da ribalta, saudava todo o teatro e seu próprio nome. Ovacionavam-no, e só depois disto ele começava a representar. Essa brincadeira, que poderia parecer inaceitável a um teatro sério, não se podia impedir a Jivokini por ser tão adequada à sua personalidade de artista. Diante do artista querido, a alma do espectador enchia-se de alegria. Dedicavam-lhe mais uma grandiosa ovação porque ele era Jivokini, porque vivia ao nosso lado numa mesma época, porque ele nos brindava com momentos maravilhosos de júbilo que embelezavam a vida, porque ele estava sempre animado e alegre, porque todos gostavam dele. Mas o mesmo Jivokini sabia ser trágico-sério nas passagens mais cômicas e até farsescas do papel. Conhecia o segredo de fazer rir através do sério. Quando começava a sofrer, a agitar-se, a pedir socorro com toda a sinceridade do seu talento, tornava-se insuportavelmente cômico pela seriedade com que tratava o barulho provocado por bobagens. Seu rosto e sua mímica eram indescritíveis. Era um monstro encantador, que se queria amar, acariciar e beijar. Seu ar bonachão e sua tranqüilidade em cena poderiam ser denominados personificação da eterna bondade e tranqüilidade universal.

Lembro-me muito bem de outro gênio — Chumski. A qual das celebridades mundiais poderíamos compará-lo? Acho que Cocquelin*, pelo dom artístico, o interessante desenho e a elaboração do papel. Chumski tinha a vantagem de ser sempre sincero. Podia competir com qualquer Sganarelle**, representava tanto comédia quanto tragédia, onde também mantinha a graça, a qualidade artística e o aristocratismo.

Samárin, na mocidade um jovem elegante em papéis de francês, foi na velhice o ideal senhor Fâmussov, um artista charmoso em sua beleza anciã um pouco leve, com uma voz e uma dicção incomuns, maneiras refinadas e um grande temperamento.

Lembro-me maravilhosamente de Nadiejda Mikháilovna Medviédieva, como atriz e como pessoa interessante, dotada de um talento nato. Era até certo ponto minha mestra e exercia sobre mim grande influência. No início da carreira ela era considerada uma atriz média em papéis de jovens, mas na velhice achou-se em seu repertório autêntico e natural de papéis caracaterísticos e descobriu em si aqueles matizes que lhe permitiram produzir em cena imagens inesquecíveis. Era uma atriz a quem os deuses dotaram de um dom peculiar, que nem na vida real podia passar uma hora sequer sem representar uma galeria de tipos característicos que conhecia. N. M. Medviédieva falava por imagens; quando contava que fora visitada por certo senhor que expressava certa idéia, a gente já percebia de quem e como se falara.

Certa vez encontrei uma cena dessas na casa dela. Medviédieva estava doente e não podia representar numa nova peça em cartaz no Máli Teatro. Sabendo que ela estava sofrendo porque outra atriz a substituía no novo papel, fui à casa da velha passar algum tempo com ela. O apartamento estava vazio, pois todos tinham ido ao teatro. Ficara uma anciã que vivia às custas dela e de favores. Bati à porta e entrei devagarinho na sala de visitas, em cujo meio estava Medviédieva sentada, embaraçada e despenteada. De início assustei-me com o seu aspecto, mas ela me acalmou e contou-me o seguinte:

— Como vê, estou representando. Já chegou a minha hora de morrer, mas eu, velha idiota, continuo representando. Pelo visto até no caixão vou continuar representando!

— O que a senhora está representando? — interessei-me.

— Uma idiota, — respondeu e começou a contar. — Vai ao médico uma idiota, não sei se cozinheira ou camponesa. Chega e senta-se, depõe um saquinho de verduras, o casaquinho do neto. Fica sentada e olhando, há quadros pendurados, um espelho, vê sua imagem refletida e alegra-se. Arruma os cabelos debaixo do lenço, olha e vê que no espelho uma mulher também ajeita os cabelos. Sorri.

É difícil inventar um sorriso mais idiota do que o que Medviédieva acabava de imitar.

— Chega o médico, chama. Ela vai para outra sala, levando a bagagem. — "O que sentes? — pergunta o médico. — Onde dói? — Engoli! — Engoliu o quê? — Um prego. — Grande? — Assim, ó! — e mostrou um prego de algumas polegadas. — Ah, minha velha, estaria morta se tivesse engolido um prego desse tamanho. — Por que morta, estou viva! — E o que estás sentindo? — Tá querendo sair. Tá apontando aqui, ó, — e a mulher aponta para diversas partes do corpo. — Bem, tire a roupa," —

---

* Benois Constant Cocquelin (1841-1909), comediante francês muito famoso em sua época, considerado virtuoso da representação (N. do T.).

**Personagem de Molière, que aparece em papéis bastante diferentes (N. do T.).

diz o médico e sai. — A mulher começa a despir-se. Tira a pelicinha, o lenço da cabeça, a blusa de lã, a saia, a anágua, começa a tirar o calçado mas não consegue alcançar os pés — a barriga atrapalha. Senta-se no chão, tira um sapato, o outro, puxa uma meia, a outra, ajudando com um pé. Despe-se completamente, começa a levantar-se, mas não consegue. Finalmente se levanta e senta-se numa cadeira, cruza os braços e fica sentada assim, desse jeito.

Parecia que eu tinha realmente diante de mim uma mulher nua.

Nadiejda Mikháilovna tinha como peculiar uma espontaneidade quase infantil, que se manifestava em forma inteiramente imprevisível. Vejamos um exemplo de sua vida, que caracteriza nitidamente essa peculiaridade, bem como a sua capacidade de observação, tão indispensável a uma atriz peculiar por essência como era ela. Na velhice, Nadiejda Mikháilovna ganhou uma pensão do Estado, e seu agradecimento traduziu-se numa adoração senil a Alexandre III. Quando este morreu, a velha doente fez questão de assistir o traslado do corpo a Moscou, mas os médicos consideraram que qualquer emoção seria perigosa para o seu coração doente. Entretanto ela insistiu de tal forma que a levaram a uma casa da rua Miásnitskaia que tinha uma janela de onde se podia assistir ao cortejo. De manhã cedo levaram-na para esse lugar, acompanhada de todo um séquito de médicos e amigos. Muitas eram as preocupações, uma vez que o coração da doente causava temores: um desfecho triste podia ocorrer a qualquer momento. Quando apareceu a cabeça do cortejo fúnebre e a doente foi tomada de um tremor nervoso, todos ficaram de prontidão. Um segurava a mistura para depositar no copo dela, outro um cálice com gotas, um terceiro, amoníaco. Todos estavam de sobreaviso. De repente, para a surpresa de todos, a sala foi tomada de uma exclamação alegre, infantilmente natural e quase entusiástica de Nadiejda Mikháilovna:

— O traseiro, vejam que traseiro!

Ela vira na boléia do carro fúnebre o cacheiro sentado, com seu traseiro largo e redondo sob as pregas enormes e rígidas de sua túnica camponesa, e esse traseiro chamou tanto a atenção da talentosa atriz que ela não se deu conta do caixão. O instinto artístico e a capacidade de observação dessa atriz peculiar superaram os sentimentos de súdita fiel e patriota.

Alieksandr Pávlovitch Lienski, artista do Máli Teatro, era dotado de uma leveza cênica excepcional, que só poderia encontrar semelhança em V. I. Katchálov. Eu era apaixonado por Lienski: por seus grandes olhos azuis, lânguidos e sonhadores, o andar, a plasticidade, as mãos singularmente expressivas e bonitas, a voz encantadora de tenor, a pronúncia elegante e o sentido apurado da frase, o talento multifacetado para o palco, a pintura, a escultura, a literatura. Evidentemente, imitei-lhe com afinco as virtudes (em vão!) e os defeitos (com êxito!).

Direi aqui apenas algumas palavras sobre Glikéria Nikoláievna Fiedótova, pois irei referir-me não pouco a ela e sua influência ético-artística sobre mim. Fiedótova era antes de tudo pessoa de talento imenso, com sentido próprio da arte, intérprete magnífica da essência espiritual das peças, criadora do estilo e do desenho dos seus papéis. Era mestre da forma artística da personificação e virtuose brilhante no campo da técnica de ator.

Nem de longe é completa minha relação de grandes artistas que exerceram grandes influências sobre mim e me serviram de protótipo. Nela estão faltando M. G. Sávina, O. O. e P. M. Sadóvski, P. A. Strepietova, N. A. Nikúlina, E. K. Liechkóvskaia e muitos artistas estrangeiros. Além destes, por falta de espaço não falarei daqueles que, como A. I. Iújin e outros, por exemplo, começaram a vida de artista juntos comigo. Entretanto devo abrir uma exceção a uma atriz que há pouco nos deixou, para explicar o que ela significou para mim. Estou falando de Iermólova.

Maria Nikoláiena Iermólova encarna toda uma época do teatro russo, e para a nossa geração é um símbolo de feminilidade, beleza, vigor, entusiasmo, simplicidade genial, um temperamento inspirado, grande emotividade e uma inexaurível profundidade d'alma. Sem ser uma atriz peculiar, ela passou quase meio século sem sair de Moscou vivendo praticamente no palco, atuando com sua própria personalidade e expressando a si mesma. Apesar disto, em cada papel Iermólova sempre produzia uma imagem espiritual especial diferente da anterior, diferente daquela produzida por todos.

Os papéis, criados por Iermólova, vivem na nossa memória uma vida própria, embora todos sejam produto do mesmo material orgânico, da sua personalidade intelectual completa.

Ao contrário dela, outras atrizes do seu tipo deixam na memória apenas uma lembrança da sua própria personalidade e não dos papéis, todos parecidos entre si e a elas mesmas.

M. N. Iermólova produziu as suas criações numerosas e espiritualmente diversas sempre pelos mesmos procedimentos da representação específicos dela, com a multiplicidade de gestos típicos dela, grande ímpeto, uma mobilidade que chegava à agitação, lançando-se de um extremo do palco ao outro, com explosões de uma paixão vulcânica que chegava a limites máximos, com uma capacidade admirável de chorar sinceramente, sofrer e acreditar em cena.

Os dados externos de Iermólova eram magníficos. Tinha um rosto maravilhoso e olhos inspirados, uma constituição de Vênus, uma voz do peito quente e cheia, uma plasticidade, uma harmonia, um sentido do ritmo até mesmo nas agitações e enlevos, um charme sem limite e uma especificidade que transformavam os seus próprios defeitos em virtudes.

Todos os seus movimentos, palavras e atos, mesmo quando mal sucedidos ou equivocados, eram aquecidos por um sentimento palpitante, afetuoso, suave ou fervoroso. Além de todas essas virtudes, dotou-a a natureza de uma sensibilidade psicológica totalmente excepcional. Conhecedora do coração feminino, sabia como ninguém descobrir e mostrar *''das ewig Weibliche''**, bem como todos os meandros da alma feminina, comovente até as lágrimas, terrível de meter medo, cômica de provocar riso. Com que freqüência essa grande atriz levava os espectadores, todos sem exceção, a manter o lenço nos olhos enxugando as lágrimas que caíam aos borbotões. Para julgar a força e o contágio que ela infundia, era preciso permanecer com ela no mesmo palco. Eu fui agraciado com essa alegria, essa honra e essa delícia, pois contracenei com ela em Níjni Nóvgorod no papel de Parátov na peça *Sem dote*. Foi um espetáculo inesquecível, no qual tive a impressão de ter-me tornado genial por um instante. Não era de admirar: era impossível fugir ao contágio do talento de Iermólova estando ao seu lado no palco.

A quem conhecia pessoalmente Maria N. Iermólova, ela fazia pasmar com a sincera incompreensão da sua própria grandeza. Era de um acanhamento, uma timidez e uma modéstia doentias. Se alguém lhe oferecia um novo papel, ela se inflamava, saltava do lugar, corava, agitava-se na sala, lançava-se ao cigarro salvador e começava a fumá-lo em movimentos nervosos, pronunciando com uma voz do peito entrecortada:

— Que história é essa? Ai meu Deus! Por acaso eu tenho condição? Eu não tenho nada para esse papel! Por que eu iria me meter em assunto estranho? Por acaso há poucas atrizes jovens além de mim? De onde o senhor me vem com essa?...

Todos os grandes artistas, que tentei desenhar em algumas linhas, ajudaram-me com a sua vida de artista e pessoal a criar o *ideal de ator* que me propus em minha arte, exerceram importante influência sobre mim e contribuíram para a minha educação artística e ética.

# A Estréia

A pequena ala do pátio da nossa fazenda dos arredores de Moscou, onde aos três anos de idade fiz minha estréia no palco, desabara e nós lamentávamos muito. Era o único lugar onde um grande grupo de pessoas podia reunir-se para beber, fazer algazarras e dançar sem incomodar os outros. Como viver sem a velha ala? Não só nós, mas os vizinhos também a lamentavam. Atendendo a pedido geral, meu pai resolveu construir no mesmo lugar um prédio novo com uma grande sala, onde seria possível organizar espetáculos caseiros quando houvesse oportunidade. Acho que meu pai tomou essa decisão motivado por sua constante preocupação de manter os filhos mais perto de casa e, para tanto, atender com tato a todas as nossas reivindicações e adaptar-se à vida e às necessidades dos jovens. Preciso acrescentar que, graças a essa tática dos meus pais, nossa casa mudava constantemente de aspecto, em função dos acontecimentos que nela se desenvolviam. Assim, meu pai — conhecido benfeitor — fundou uma casa de saúde para os camponeses. Minha irmã mais velha apaixonou-se por um dos médicos da casa de sáude, e toda a casa passou a interessar-se intensamente por medicina. Doentes afluíam em massa de todas as partes. Da cidade chegavam os médicos, colegas do meu *beau frère.* Entre eles havia adeptos da arte dramática. Empreendemos um espetáculo caseiro. Todos se tornaram amadores. Minha segunda irmã logo se interessou pelo vizinho — um jovem comerciante alemão. Nossa casa começou a falar alemão e encheu-se de estrangeiros. Praticavam equitação, corrida, turfe, toda sorte de esporte. Nós, jovens, procurávamos acompanhar a moda européia no vestir, e quem podia deixava pequenas costeletas e penteava-se conforme a moda. E de repente um dos meus irmãos apaixonou-se pela filha de um simples comerciante russo, de casaco de pregas na cintura e botas de cano longo, e toda a casa ficou simples. O *samovar* não saía da mesa, todos nos encharcávamos de chá, íamos assiduamente à igreja, organizávamos serviços religiosos, convidávamos o melhor coro e cantores e nós mesmos cantávamos a missa. Nesse ínterim a terceira irmã apaixonou-se por um ciclista, e todos pusemos meias de lã, pantalonas curtas, compramos bicicletas, começando pelo triciclo e passando depois a duas rodas. Por último, a quarta irmã apaixonou-se por um cantor de ópera, e toda a casa começou a cantar. Muitos dos famosos cantores russos — Sobinov, Sekar-Rojanski, Oliênin — tornaram-se hóspedes freqüentes em nossa casa e especialmente na fazenda. Cantavam no quarto, no bosque, romanças de dia e serenatas de noite. Cantavam no barco, cantavam no banho. A este iam diariamente às cinco da tarde, antes do almoço. Formavam uma fila no teto do banho e cantavam em quarteto. Ante a nota final todos se lançavam do teto no rio, de cabeça para baixo, mergulhavam, vinham à tona e terminavam o quarteto com uma nota alta. Ganhava o que conseguia terminar primeiro o seu canto.

---

* O eternamente feminil. (N. do T.)

Talvez todas essas metamorfoses e transformações da casa e as constantes encarnações e trocas de trajes de todos os membros da família tenham me influenciado como ator, habituando-me a encarnar papéis característicos.

O período que ora descrevo se refere ao tempo em que eu me dedicava a espetáculos amadores. É por isto que a construção do novo teatro* foi oportuna. A ala foi construída, e resultou um teatro pequeno autêntico com todas as comodidades, camarins para os artistas, etc.

Restava estrear o novo teatro com a montagem de algum espetáculo.

Mas onde arranjar artistas, diretor de cena, etc.? Tive de recrutá-los quase à força entre os membros da família, parentes, amigos, preceptores e preceptoras. Alguns deles, levados à força ao espetáculo ficaram contaminados pelo veneno do teatro pelo resto da vida. Foi o caso do meu irmão V. S. Aleksiêiev e da irmã Z. S. Alekisiêieva (Sokolova), por exemplo, que juntos comigo assumiram o teatro como profissão e hoje, na velhice, tornamos a nos encontrar no palco. Mas a casa, acostumada a mudar de fisionomia, já se colocara na linha do teatro amador e todos, inclusive meu pai e minha mãe, passaram a integrar o rol dos artistas. O nosso professor particular, um estudante que se considerava, até certo ponto, um especialista em espetáculo (tinha um círculo), assumiu a função de diretor de cena.

Começou a costumeira morosidade amadoresca: a leitura e escolha da peça. Era preciso que cada um tivesse um papel, e a seu gosto, e ainda por cima não inferior ao dos outros para ninguém ficar ofendido. Foi preciso montar um espetáculo de várias peças de um só ato. Só sob essa condição seria possível dar trabalho a cada um.

Que papel escolher para mim?

Qual era o meu ideal de então?

Era primitivo. Eu só queria parecer meu artista preferido — Nicolai Ignátievitch Muzil, um cômico simplório. Eu queria ter a mesma voz dele, as mesmas maneiras. Era o que naquele momento eu mais apreciava no maravilhoso artista falecido. Por isto todo o meu trabalho consistia em incorporar toda a sua técnica externa e desenvolver a rouquidão da voz. Eu queria ser a cópia fiel dele. Evidentemente, escolhi uma peça em que ele trabalhava. Nesta eu não podia livrar-me dele. A peça chamava-se *A Xícara de chá,* um *vaudeville* de um só ato. Eu conhecia cada passagem, a *mise-en-scène,* cada entonação, o gesto, a mímica de qualquer ator... O diretor de cena nada tinha a fazer comigo, uma vez que o papel já fora feito por outro e só me restava repeti-lo, copiar o original. E eu me sentia maravilhosamente, à vontade, seguro em cena.

---

* O Teatro de Liubímovka foi construído em 1877, passando a integrar o acervo de teatros de Moscou e seus arredores (N. do T.).

Bem diferente estava a questão do outro papel — o velho do *vaudeville* denominado *Um velho matemático* ou *A aparição do cometa numa cidade provinciana.* Para esse papel eu não tinha nenhum protótipo. Eu precisava de um protótipo cênico acabado. Tive de imaginar de que maneira o representaria um ator, cuja técnica de representação eu conhecesse e fosse capaz de copiar.

Alguma coisa eu adivinhava, e me sentia bem no palco. Mas em outras passagens do papel eu não acertava as técnicas conhecidas e me saía mal, ou por acaso me ocorria a maneira de representar de um ator conhecido bem diferente e por um instante eu me reanimava. Numa terceira passagem eu atinava a maneira de algum outro ator conhecido e o copiava, e assim sucessivamente. Assim eu representava dez personagens num só papel,vendo numa só pessoa dezenas de pessoas diferentes. Cada passagem isolada, em si, se assemelhava a alguma coisa, mas no conjunto não se assemelhavam a nada. O papel se transformava numa colcha de retalhos, e eu me sentia muito mal no palco. No segundo papel nada havia em comum com aquele estado d'alma experimentado em *A xícara de chá,* razão por que *O velho matemático* me trouxe as primeiras angústias da criação, cuja causa ainda desconhecida. Ao ensaiar *A xícara de chá,* eu dizia a mim mesmo:

— Meu Deus! Que alegria — arte e criação!

Quando eu representava *O velho matemático,* dizia baixinho para mim mesmo:

— Meu Deus! Que tortura ser ator!

Assim, a arte me parecia ora fácil, ora difícil, ora encantadora, ora insuportável, ora radiante, ora angustiante. E naquele momento eu não me equivocava. Não há alegria maior do que sentir-se em casa no palco, e não há nada pior do que sentir-se hóspede nele. Nada há de mais angustiante que a obrigação de encarnar o estranho, o vago, o que está fora da gente. Essas condições até hoje ora me alegram, ora me atormentam.

O espetáculo da minha estréia realizou-se no dia do santo da minha mãe, cinco de setembro de 1877. Tornou-se finalmente realidade o que parecia distante e impossível. Dentro de algumas horas eu estaria diante da ribalta iluminada, sozinho, no alto, à vista de todos. Muita gente viria de Moscou e da periferia distante por minha causa, e eu podia fazer com ela tudo o que me viesse à cabeça. Se eu quisesse, eles podiam ficar sossegados em seus lugares, ouvindo-me e olhando-me; se eu quisesse, podiam rir. Urgia sair o mais rápido à cena para experimentar essa sensação de "publicidade", como então eu a denominava.

Passei todo o dia num estado de excitação nunca visto, que me levava a tremer de nervosismo. Por instantes eu quase cheguei a desmaiar de felicidade. Tudo o que lembrava o espetáculo iminente provocava palpitações que me dificultavam. Num desses instantes por pouco não despenquei da carruagem. Isto aconteceu quando eu e meu irmão retornávamos do ginásio em Moscou para o espetáculo na fazenda. Eu trazia sobre os joelhos um rolo de papelão de enormes dimensões, abraçando-o como se fosse a cintura de uma mulher gorda. No papelão estavam as perucas e os objetos para a maquiagem. Seu cheiro específico irrompia pelas fendas do papelão e me atingia diretamente o nariz. Eu estava quase tonto de embriaguez provocada por esse cheiro de teatro, ator, bastidores e por pouco não despenquei da carruagem num buraco. Quando cheguei em casa vi as mesas postas para as visitas, a louça, a criadagem dos confeiteiros, o corre-corre e outros preparativos reais para a festa. As pulsações do coração e o estado de semidesmaio me obrigaram a sentar rapidamente para não desabar.

Logo em seguida nos deram algo para comer, colocando-o a uma mesa qualquer, na qual havia muita louça. Como gosto desses almoços em meio à agitação de uma festa em preparativos! Nesses minutos a gente sente o acontecimento que se avizinha, importante e alegre .

Na ala do teatro, o rebuliço era ainda maior. Ali minhas irmãs, suas amigas e uns jovens — nossos conhecidos e colegas — entregavam os trajes e os distribuíam pelos camarins e cabides. Os maquiladores preparavam as barbas, pinturas, perucas, penteando-as e ondulando-as. Um garoto, que todos chamavam Iácha*, corria de um camarim a outro. Naquele dia nós nos encontramos para nunca mais nos separarmos. Iákov Ivânovitch Gremislavski iria desempenhar um grande papel no teatro e colocar a sua arte numa altura que deixaria a Europa e a América maravilhadas com o seu trabalho.

---

* Diminutivo de Iákov (N. do T.).

As personagens — meu pai, meus irmãos, o professor particular e outros intérpretes — sentavam-se diante do espelho de Iácha e dali se levantavam transformados em outras pessoas. Uns envelheciam, outros rejuvenesciam e ficavam bonitos, esses ficavam calvos, aqueles, irreconhecíveis.

— Não me diga que é você?! Quá-quá-quá... Surpreendente! Impossível reconhecer. Vejam, vejam como ele ficou! Não dá pra acreditar! Bravo!

As exclamações, tão comuns nos espetáculos amadores, ouviam-se em todos os cantos do camarim onde as pessoas se acotovelavam, essa procurando uma gravata perdida, aquela, botões de colarinho, outra, um colete. Pessoas desnecessárias, curiosas, atrapalhavam, soltavam baforadas de cigarros, faziam barulho, e não havia meio de botá-las para fora do pequeno camarim.

De repente uma marcha militar fez-se ouvir ao longe. Os convidados já vinham chegando de lampião na mão por todos os caminhos do bosque para entrar triunfantemente na ala do teatro. Os sons da música se faziam ouvir cada vez mais perto e acabaram abafando as nossas vozes. Não se podia falar. Depois os sons da marcha foram ficando distantes, abafados. Foram substituídos pelo zunzum, as batidas dos calçados no chão e o arrastar de cadeiras. Nos bastidores os atores estavam mais calmos, a conversa nos camarins ficou mais baixa, nos rostos desenhou-se um sorriso confuso, o embaraço. Já em mim, tudo era alegria, tudo era fervor. Eu não conseguia ficar sentado, nem em pé no mesmo lugar. Agitava-me, atrapalhava a todos. O coração batia e em instantes parecia sair pela boca. Mas eis que o pano subiu e o espetáculo começou.

Finalmente entrei em cena, onde me senti maravilhosamente. Algo me incitava cá dentro, ardia, inspirava, e eu voava, tomava os freios nos dentes, pra frente, durante toda a peça. Eu não criava um papel, uma peça — vale a pena falar daquele *vaudeville* fútil? —, eu criava a minha arte, a minha ação artística. Eu brindava com meu gênio os espectadores, eu criava em mim um grande artista, posto em exposição para a admiração das multidões. Inquietava-me o furor do meu ritmo interior, que me fazia "a respiração morrer como um nó na garganta". As palavras e gestos voavam com uma rapidez fora do alcance. Eu estava ofegante, e isto me atrapalhava a voz, e eu interpretava esse nervosismo elevado e esse descontrole como a autêntica inspiração. Ao representar, eu estava certo de que mantinha os espectadores sob meu domínio.

Terminou a peça, eu esperei a aprovação, os elogios, a admiração . Mas todos calavam e literalmente me evitavam. Tive de me dirigir ao diretor de cena e humilhar-me até impor cumprimentos.

— "Nada mal, apesar de tudo foi muito bonito" — disse ele.

Que significa esse "apesar de tudo"?!...

A partir desse momento comecei a entender o que é a dúvida artística.

Depois da segunda peça, *O velho matemático,* na qual eu não me senti muito bem, o diretor de cena me disse contente, com a vontade sincera de me animar:

— Essa aí foi bem melhor!

Como é que pode? Quando a gente se sente bem no palco, ninguém elogia, quando se sente mal, aprovam! Que história é essa? Que divergência é essa entre a nossa própria maneira de sentir-se em cena e as impressões do público?!

Naquela noite fiquei sabendo de outra coisa: que não é tão simples entender seus próprios erros artísticos. Acontece que é uma verdadeira ciência perceber do palco o efeito que a nossa representação produz do outro lado da ribalta. Quanto tive de indagar, apelar para a astúcia, bajular, para entender que, em primeiro lugar, apesar da minha "inspiração" eu simplesmente falava baixo demais, tão baixo que a todos os presentes deu vontade de gritar "Mais alto!"; em segundo lugar, eu soltava as palavras com tanta rapidez que todos quiseram gritar: "Mais devagar!" Acontece que os meus braços se agitavam tão rápidos no ar e minhas pernas me atiravam tanto de um canto a outro do palco que ninguém conseguia entender o que estava ocorrendo do outro lado da ribalta. Naquela noite eu fiquei sabendo ainda o que significava alfinetadas no fútil amor-próprio do ator, das quais nascem o rancor, as bisbilhotices e a inveja.

* * *

Ao invés de alegria, minha estréia me trouxe perplexidade, que eu procurava desfazer por todos os meios. Aproveitando a primeira oportunidade que se apresentou para representar num espetáculo em casa, propus-me o objetivo de falar alto e não gesticular.

E o que aconteceu? Começaram a me censurar por gritos e trejeitos em vez de mímica, por exageros e ausência do *sentido da medida.* Pelo visto, o nervosismo das mãos passara para o rosto, daí os trejeitos exagerados. Mas, e o *sentido da medida?* Nas palavras eu, evidentemente, entendia o que isto queria dizer, mas nos atos...

Os espetáculos eram raros, mas nos intervalos entre eles nós penávamos sem trabalho artístico. Para aliviar a fome de ator, de um lado, e dar asas às travessuras e ao espírito brincalhão que nos contaminavam desde a mocidade, por outro, inventamos o seguinte: certa vez, no crespúsculo, eu e um colega nos vestimos e nos maquilamos como mendigos bêbados e fomos à estação ferroviária, onde assustamos estranhos e conhecidos. Eles nos davam copeques, os cães nos atacavam e o vigia nos expulsou da plataforma. Quanto pior nos tratavam, tanto mais satisfeitos ficava o sentimento de ator. Precisávamos representar com mais verossimilhança na vida do que no palco, onde a tudo se dá crédito. Caso contrário, a coisa poderia acabar em escândalo. Se tínhamos sido postos pra fora, expulsos, logo tínhamos representado bem. Foi aí que avaliei na prática o "sentido da medida".

Alcançamos um sucesso ainda maior representando ciganos. O acampamento deles se instalara justamente perto da nossa casa, e ciganas com seus ciganinhos percorriam todas as casas de campo lendo a sorte. Naquela noite nós esperávamos uma prima, que deveria chegar de viagem. Estava apaixonada por um vizinho nosso e por isto não perdia oportunidade de ler a sorte na tentativa de conhecer o futuro. Foi aí que resolvemos brincar com ela. Eu, a governanta recém-contratada para minhas irmãs, exímia leitora da sorte, e um garoto, filho de uma criada de quarto, trocamos de roupa, nos maquilamos de ciganos e fomos à estação a tempo de alcançarmos a chegada do trem. A caminho expliquei à minha companheira tudo o que ela devia vaticinar para a minha prima. Emparelhados com a carruagem que levava minha prima, corremos com ela gritando algo numa língua pretensamente cigana. A mocinha ficou assustada e ordenou ao cocheiro açoitar os cavalos e sair em disparada. Tínhamos combinado com meu irmão que nos deviam esperar junto à entrada. Dentro em breve toda a turma de casa, juntamente com a moça recém-chegada e perturbada pelo mistério, reuniu-se junto às grades do jardim e começou a leitura da sorte. O efeito foi maior do que esperávamos, e mais uma vez eu me orgulhava de que o sentido da medida não fora violado.

Para ilustrar as linhas tortas por onde se desenvolve o trabalho amador sem orientação de especialistas, vou descrever alguns espetáculos que melhor caracterizam a minha atividade subseqüente. Não vou lhes seguir a ordem cronológica, pois isto não me interessa. Importam as etapas e fases pelas quais passa o ator no seu crescimento artístico, como importante é a "curva" desse crescimento, o desvio da curva e o retorno a ela.

# A Vida de Ator

O espetáculo não pegava, visto que não havia possibilidade de organizar uma companhia. Então nós, isto é minhas duas irmãs, eu e um colega, resolvemos ensaiar alguma coisa por questão de prática, para nós mesmos. Escolhemos dois *vaudevilles* franceses traduzidos para o russo: o primeiro *O porto Fraca,* o segundo *O Segredo de Uma Mulher* .

Habituados a ver divas européias de todos os tipos, tínhamos afinado o nosso gosto e nos tornado exigentes nas nossas aspirações artísticas. Os planos de direção e representação eram mais amplos do que as nossas possibilidades e recursos. De fato, o que poderíamos fazer sem uma verdadeira técnica artística, sem conhecimentos reais e inclusive sem materiais para decorações e trajes? Ora, nós não tínhamos nada além de roupas velhas dos nossos pais, irmãs e conhecidos, de adornos desnecessários, fitas, botões, laçarotes e bugingangas de toda espécie. Independentemente da nossa vontade, tínhamos de substituir o luxo dos trajes e da apresentação pela invenção artística, a originalidade e o inusitado do enfoque. Precisávamos de um diretor de cena, mas como não o tínhamos e a vontade de representar era terrível, tive de assumir eu mesmo a função de diretor. A própria vida nos obrigava a aprender e organizava para nós a escola da prática.

Vejamos o caso em questão. Como fazer de um simples *vaudeville* um espetáculo extraordinariamente picante no espírito francês?

O enredo do *vaudeville* era simples: dois estudantes se apaixonam por duas coristas, procuram no ponto fraco das duas agir sobre elas e conquistar-lhes o amor. Entretando, em que consiste o ponto fraco das mulheres? Veja-se uma canária que ataca outra, e esta depois de levar uma grande sova acaba beijando a outra. Não residiria aí o ponto fraco das mulheres? Elas precisam apanhar! Eles tentam, mas acabam apanhando na cara. Mas no fim das contas as coristas se apaixonam por eles e se casam. Não é verdade que se trata de uma história simples, clara, e ingênua?

Vejamos outro enredo não complicado: um pintor e um estudante chamado Megrio, representado por mim, cortejam uma corista. O pintor quer casar-se e o estudante o ajuda. Entretanto descobrem um segredo terrível: a noiva é uma beberrona e por acaso encontram rum em seu poder. Embaraço e desgosto! Verifica-se, porém, que a corista precisa do rum para lavar o cabelo. O rum fica com o estudante e o porteiro bêbado, e a corista com o pintor, seu noivo. No final estes se beijam, enquanto o estudante e o porteiro rolam debaixo da mesa cantando uma engraçada quadrinha final de bêbados.

Um pintor, uma corista, uma mansarda, um estudante, Montmartre, — em tudo isto há estilo, encanto, graça e até mesmo romantismo.

Era verão, e nós atores vivíamos todos juntos em Liubímovka. Por isto também podíamos ensaiar sempre, e depois representar na primeira oportunidade que aparecesse; e nós aproveitávamos amplamente essa oportunidade. As vezes nos levantávamos pela manhã, tomávamos banho, e montávamos o *vaudeville.* Logo tomávamos o café da manhã e representávamos outro *vaudeville.* Passeávamos um pouco retornávamos e repetíamos o primeiro. Mais tarde, pela noite, se chegava alguém em visita nós lhe perguntávamos :

— Se quiser a gente apresenta o espetáculo!

— Quero — respondia o recém-chegado.

Acendíamos as lâmpadas de querosene — nunca desmontávamos a decoração —, baixávamos o pano, vestíamo-nos, um punha uma blusa, outro um avental, outro uma touca e outro um quepe e o espetáculo começava para apenas um espectador. Para nós eram apenas ensaios, e a cada repetição nós nos colocávamos novos e novos problemas para o nosso auto-aperfeiçoamento. E então estudávamos de todos os ângulos a frase ''O sentido da medida'' que eu um dia lançara. E eu acabei por levar todos os atores a um sentido tal da medida que eles não podiam sequer respirar e o espectador cochilava de tanta chateação.

''Está bom... mas está muito baixo!'' — dizia o espectador confuso.

Quer dizer que precisamos falar mais alto, resolvemos nós. E nos vimos diante de uma nova meta, de novos ensaios. Chega outro espectador e acha que estamos falando alto demais. Queria este dizer que não havia o sentido da medida que não precisávamos falar tão alto. E era esse probleminha, à primeira vista simples, que não conseguíamos resolver. O mais difícil no palco é falar nem muito baixo nem muito alto, o que requer simplicidade e naturalidade.

— É preciso representar o *vaudeville* com ritmo, em pleno tom — disse um novo espectador.

''Com ritmo? Está bem! O ato leva quarenta minutos. Quando demoramos trinta, significa que o representamos dentro do ritmo...'' Após longos ensaios, chegamos aos trinta minutos.

''Quando o *vaudeville* demorar vinte minutos, indiquei —, então tudo estará perfeito''.

Damos uma espécie de esporte, um jogo de velocidade, e chegamos aos vinte minutos. Agora nos parecia que o *vaudeville* se representava nem alto nem baixo, em ritmo rápido e em pleno tom, com sentido da verdade. Mas apareceu o nosso crítico e disse:

''Não consigo entender patavina do que vocês dizem e fazem. Só vejo é todos agitados como desatinados''.

Mas nós não desanimamos:

''Ele diz que nos agitamos, Isto quer dizer que devemos fazer a mesma coisa, mas de tal forma que tudo saia compreensível na dicção e nos movimentos'', resolvemos nós.

Se conseguíssemos resolver até o fim esta dificílima, tarefa, certamente nós nos tornaríamos grandes artistas. Entretanto não conseguimos. Contudo atingimos alguma coisa, e esse trabalho nos trouxe indiscutivelmente certa vantagem, de aspecto meramente externo. Passamos a falar com mais nitidez e a atuar com mais determinação. Isto já era alguma coisa. Mas por enquanto ainda era a nitidez pela nitidez e a determinação pela determinação. Em tais condições não poderia haver o sentido da verdade .

Daí surgia uma nova perplexidade, ainda mais porque não tínhamos consciência sequer daquele pequeno proveito externo que nos trouxera a experiência realizada.

Em outra oportunidade, querendo montar um espetáculo apenas com intérpretes que passavam o verão juntos, depois de procurarmos em vão a peça adequada resolvemos nós mesmos escrever o texto e a música para a opereta. Estabelecemos como base do novo trabalho o seguinte princípio: cada intérprete inventava um papel ao seu gosto e dizia a quem queria representar. Preenchidos esses requisitos, combinaríamos o enredo que poderia ser composto com os papéis ali estabelecidos, e escreveríamos o texto. Coube a um dos companheiros a tarefa de compor a música. Desta vez, nós — escritores e compositores recém-forjados — conhecemos na própria experiência todas as angústias da criação. Compreendemos o quanto custa criar uma obra dramática musical para a cena e em que reside a dificuldade deste trabalho criador. Não há dúvida de que nos demos bem em algumas passagens isoladas. Eram adequadas à cena, alegres e ofereciam boa matéria para o diretor de cena e o ator. Mas quando tentamos reunir num todo único os fragmentos dispersos e enredá-los num fio condutor da peça, verificamos que esse fio não passava por todas as partes compostas separadamente. Não havia a idéia geral, básica e abrangente que orientasse o ator e o dirigisse para um fim determinado. Ao contrário, havia muitos fins variadíssimos, vários para cada requisitante, que puxaram a peça para vários fins. Em separado tudo estava bem, junto não se coadunava. Naquele momento não compreendemos as causas do nosso fracasso literário, mas o simples fato de nós mesmos termos trabalhado no campo literário e musical já era positivo e útil.

Eu também inventei um papel para mim. "Quem eu gostaria de representar?" — Imaginava eu. Antes de tudo, é claro, um personagem bonito para poder cantar áreas amorosas, ter sucesso entre as damas e parecer-me a um dos meus cantores preferidos, que eu pudesse copiar pela voz e a postura em cena. Na época que aqui descrevo eu não desejava conhecer o repertório que me conviesse. Na certa todo mundo conhece uma característica do ator: no palco o feio quer ser belo, o baixo quer ser alto, o desajeitado quer ser ágil. Quem não tem dotes líricos ou trágicos sonha com Hamlet ou com papéis de amante; o simplório quer ser Don Juan, o cômico, rei Lear. Perguntem a um amador que papel ele mais gostaria de representar. Sua escolha será assustadora. A gente simples aspira ao que não lhe foi dado, e os atores procuram em cena o que lhes falta na vida real. Mas este é um caminho perigoso, um equívoco. Desconhecer o seu verdadeiro repertório e a sua vocação é o maior obstáculo à sucessiva evolução do ator. É aquele beco sem saída no qual ele se mete durante decênios e ao qual não encontra alternativas enquanto não se conscientiza do seu equívoco. Aliás, o espetáculo aqui descrito trouxe por acaso um proveito considerável para a nossa causa.

Eis o que aconteceu: uma das intérpretes adoeceu e ficou sem condições de representar. A contragosto tivemos de dar o papel à minha irmã Z. S. Aleksiêieva (Sokolova). Ela estava entre nós na condição de Gata Borralheira, a quem só se confiavam os piores trabalhos, ou seja, ela preparava o traje, a montagem, a decoração, fazia os atores entrarem em cena mas como atriz aparecia apenas em casos excepcionais e mesmo assim em papéis insignificantes. E eis que de repente ela se vê diante do papel principal. Sem acreditar num final feliz para essa substituição, eu ensaiava por obrigação e freqüentemente não conseguia esconder a minha hostilidade a ela, embora ela não tivesse qualquer culpa nem merecesse a minha má vontade. Eu a atormentava e em um dos ensaios a levei ao limite da paciência. Desesperada ela representou a cena principal da peça de tal forma que todos ficamos boquiabertos. Era como se ela tivesse extraído de dentro de si uma rôlha que lhe vedava a alma. A timidez que proibia a minha irmã foi por ela quebrada num acesso de desespero e seu temperamento forte extravasou-se como um rio que rompe um dique. Nascia uma nova atriz!

A opereta não teve sucesso. Mas naquela mesma noite encenamos um drama escolhido especialmente para a atriz que acabava de revelar-se. Representamos a peça *Um senhor prático,* de Diátchenko. Para este trabalho estabelecemos um novo princípio:

para familiarizar-se com o papel e incorporar-se à sua pele, precisava-se de hábitos, de exercícios constantes que deveriam consistir no seguinte. Passaríamos um dia inteiro vivendo não com a nossa própria personalidade mas com a personalidade do papel nas condições da vida da peça. Acontecesse o que acontecesse na vida real que nos cercava — se passeávamos, se colhíamos cogumelos, se remávamos — nós deveríamos nos orientar pelas circunstâncias indicadas na peça, em função da maneira espiritual de cada uma das personagens. Cabia-nos transpor de certo modo a vida real e adaptá-la ao papel. Assim, segundo a obra, por exemplo, o pai e a mãe da minha futura noiva me haviam proibido severamente de avistar-me e passear com a sua filha, pois eu era um estudante pobre e feio enquanto ela era uma senhorita rica e bela.Precisávamos apelar para a astúcia a fim de conseguir um encontro às escondidas daqueles que representavam o papel dos pais da noiva. Eis que vem em nossa direção o colega que representa o pai; sem que ninguém perceba eu tenho de separar-me da minha irmã que representa a noiva, tomar direções diferentes ou inventar alguma coisa para justificar o encontro proibido. Por sua vez, o colega tinha de se comportar nesse caso não como ele mesmo se comportaria na vida real, mas, segundo ele, como faria ''o senhor prático'', cujo papel ele representava.

A dificuldade dessa experiência consistia em que não era preciso ser só ator, e sim ator de improvisações sempre novas. Freqüentemente faltavam as palavras e os temas para os diálogos, e então fazíamos um breve intervalo para discutir. Uma vez resolvido o que deveria ocorrer com as personagens nas circunstâncias presentes, que idéias, palavras, ações e atitudes eram para elas logicamente necessárias, nós retomávamos os nossos papéis e continuávamos as nossas experiências. A princípio, isto foi muito difícil, mas depois nos habituamos.

Por um hábito que eu então cultivava, também desta vez comecei copiando o famoso ator dos teatros imperiais M. P. Sadovski no papel do estudante Mieluzov da obra de Ostrovski *Talentos e admiradores.* Fui adquirindo dele a mesma maneira absurda de caminhar com os pés para dentro, a miopia, os braços torcidos, a mania de afagar os pêlos ainda incipientes da barba e ajeitar os óculos e os largos cabelos que sobre ele caíam em mechas. Sem que eu percebesse, o que eu copiava foi se convertendo a princípio em hábito, tornando-se depois algo próprio meu, sincero, vivenciado. No palco, entre acessórios e gente maquiada, podemos ser convencionais, mas na vida real não é possível representar só para mostrar-se, diferenciar-se da realidade ambiente. Foi aí que eu tornei a perceber vivamente o que é o *sentido da medida.* O trabalho que então fizéramos não dera os resultados esperados, mas não tenho dúvida de que ele plantou no nosso espírito as sementes do futuro. Era o primeiro papel em que as pessoas entendidas me elogiavam. Mas as senhoritas diziam: ''Pena que você seja tão feio!'' Para mim era mais agradável acreditar nas senhoritas e não nos peritos, e voltei a sonhar com papéis de homens belos.

Do impasse para o caminho certo, tornava a retroceder, a um beco sem saída e continuava experimentando todos os papéis, menos aqueles que a natureza me havia destinado. Pobres dos atores que não conhecem o seu papel! Como é importante perceber a tempo a sua vocação.

## A Música

Eu tinha pouco mais de vinte anos quando um responsável homem de negócios me disse: ''Para conseguir posição, é preciso assumir alguma atividade social: ter sua responsabilidade uma escola, um abrigo de velhos ou ser conselheiro municipal''. Foi aí que começaram os meus tormentos. Eu ia a reuniões, tentava ser imponente e importante. Fingia interesse pelos casacos e touquinhas feitos para as velhinhas, imaginava certas medidas para melhorar a educação das crianças na Rússia sem entender absolutamente nada desta questão séria e específica. Com aquela grande arte própria do ator aprendi a calar-me compenetrado, quando nada entendia, e a pronunciar com grande pompa a exclamação misteriosa: "É! Hum!... vamos ver, vou pensar"... Aprendi a espreitar as opiniões alheias e apresentá-las astuciosamente como minhas. Pelo visto eu representava tão bem o papel de perito em assunto no qual não entendia patavina que começaram a me escolher ao mesmo tempo para toda a sorte de curadoria, estabelecimento de ensino, etc...Eu andava feito desvairado, nunca tinha tempo para nada, vivia cansado, sentia na alma o frio, o amargor, a sensação de que estava fazendo uma coisa detestável: eu não estava fazendo o que sabia, e isto evidentemente não podia trazer satisfação. Eu estava fazendo uma carreira da qual não precisava. Contudo minha nova atividade me envolvia cada vez mais, e não havia como abrir mão de responsabilidade que eu já havia assumido. Felizmente para mim apareceu a saída. Um primo de primeiro grau, muito ativo, ex-diretor da Sociedade Musical Russa e do Conservatório, devia abandonar o posto para assumir outro superior. Escolheram-me, e eu assumi o cargo com a finalidade de arranjar um pretexto para recusar a todos os outros cargos aparentemente por falta de tempo. Seria melhor viver num clima de arte, entre pessoas de talento, do que em instituições filantrópicas estranhas para mim.

Ao mesmo tempo, havia no Conservatório pessoas efetivamente interessantes. Basta dizer que naquele momento eu tinha como companheiros de direção o compositor Piotr Ilitch Tchaikovski, o pianista e compositor Serguiêi Ivânovitch Taniêiev, Serguiêi Mikháilovitch Tietriakóv, um dos fundadores da Galeria Tietriakóvskaia, e todo um conjunto de professores entre os quais Vasili Ilitch Safônov. Minha condição de diretor da escola musical russa me dava a oportunidade permanente de conhecer e fazer amizade com outras pessoas notáveis e de talento como Anton Grigórievitch Rubinstein e outros, que me causavam grande impressão e tiveram importância considerável para o meu futuro artístico.

Mesmo a comunicação superficial com grandes homens, a simples proximidade deles, a troca invisível de correntes espirituais, as vezes até a sua relação inconsciente com esse ou aquele fenômeno, algumas exclamações ou palavra lançada a êsmo e a pausa eloqüente deixam a sua marca em nosso espírito. Posteriormente, ao desenvolver e deparar-se com fatos análogos na vida, o artista recorda o olhar, palavras, exclamações e pausas de um grande homem, decifra-as e interpreta os seus verdadeiros sentidos.

Mas de uma vez vieram-me a memória olhar, exclamações e o silêncio muito significativos de Rubinstein após dois ou três encontros que o destino me presenteou.

Aconteceu que justamente quando se esperava a chegada de Rubinstein, que dirigia em Moscou um dos seus concertos sinfônicos, todos os diretores principais da Sociedade Musical Russa haviam deixado Moscou por motivos importantes. Recaiu sobre mim toda a responsabilidade administrativa. Isto me deixou muito perturbado, pois sabia que Rubinstein era severo, de uma retidão que chegava à rigidez, e não tolerava na arte nenhuma condescendência ou compromisso. Como era natural, fui recebê-lo, entretanto ele chegara de surpresa no trem anterior e por isso só pude me apresentar a ele e conhecê-lo no hotel. Perguntei-lhe se tinha alguma ordem ou incumbência para o concerto a realizar-se.

— Que incumbência? Tudo está acertado — respondeu-me em voz alta, com uma entonação arrastada e preguiçosa, penetrando-me com um olhar perscrutador. Não lhe causava inibição o fato de nós, simples pecadores, olharmos longamente as pessoas como se fossem objetos. A propósito, observei esse mesmo hábito em muitos grandes homens que vim a conhecer posteriormente.

Fiquei confuso com a resposta e o olhar de Rubinstein: pareceu-me que significava surpresa e frustração: "vejam só a que ponto se chegou? Que diretores andam por aí: uns garotos ! Que entendem eles do nosso ofício? Mas querem apresentar serviço!"

Sua tranqüilidade de leão, a juba caindo sobre a cabeça, a total ausência de tensão, os movimentos suaves e preguiçosos como o do rei dos animais deixavam-me arrasado. Sentado com ele num pequeno quarto, eu sentia toda a minha insignificância e a grandiosidade dele. Eu sabia que esse gigante tranqüilo podia incendiar-se ao piano ou no púlpito de diretor; como se eriçavam os seus cabelos longos cobrindo-lhe metade do rosto como a juba do leão, que fogo brotava do seu olhar, como as suas mãos, a cabeça, todo o tronco, em arroubos de fera, lançavam-se para todos os lados da orquestra enfurecida. Liév e Anton Rubinstein fundiram-se na minha imaginação, e por isto naquele momento eu tinha a impressão de estar em visita ao rei dos animais na sua pequena jaula.

Uma hora depois encontrei-me com ele no ensaio da orquestra. Rubinstein procurava sobrepor a sua voz alta ao ruído da orquestra. De repente dirigiu aos trombones gritos esganiçados, tentando passar-lhe alguma coisa forte. Pelo visto não estavam sendo bastantes os sons e a força para transmitir as sensações que dentro dele se agitavam, e ele exigia que os trombones levantassem mais alto as suas bocas para que o seu som atingisse o público sem quaisquer obstáculos. O ensaio terminou, e Rubinstein, como um leão depois da luta, estava ali deitado com a suavidade felina transbordando de todo o corpo cansado e banhado em suor. Com o coração na mão, eu me postara junto à porta do seu camarim, não sei se para protegê-lo, para implorar-lhe algo ou admirá-lo através da frincha da porta. Os músicos também estavam entusiasmados e o acompanhavam com respeito, quando ele, já descansado, chegava à sua pequena cela do hotel.

Qual não foi a minha perplexidade, quando alguns músicos agitadores vieram até mim e em tom de desafio anunciaram que não participariam do concerto daquele dia se Rubinstein não lhes pedisse desculpas.

— De quê? — Perguntei surpreso, lembrando-me de tudo o que de belo eu acabara de ver e ouvir.

O fato é que não consegui entender em que consistia a ofensa. Pelo visto os músicos tiveram a impressão de que Rubinstein lhes havia gritado certas palavras, ou eles não aceitavam o próprio tom e a entonação do gênio emocionado em sua criação. Por mais que eu tentasse, não consegui acalmá-los. Se Rubinstein se desculpasse diante deles após o concerto, eles se sentariam diante das estantes, em caso contrário tomariam a atitude que achassem necessária.

Fui imediatamente a Rubinstein, pedi desculpas, gaguejei, atrapalhei-me tentando explicar o que acontecera, e perguntei como deveria agir. Ele estava recostado na mesma pose tranqüila em que eu o achara em nosso primeiro encontro. Minha exposição não provocou nele a mínima impressão, ao passo que eu transpirava às bicas de nervosismo e medo diante do escândalo que se avizinhava e por causa da impotência da minha condição de responsável.

— Está be-e-em! Eu dire-e-ei isto a eles! — respondeu-me em voz fina.

Se transmitíssemos essa frase com a entonação com que foi pronunciada, suas palavras significariam: "Está bem, vou mostrar-lhes como armar escândalo! Eles vão ver!" — Neste caso posso

prometer que o senhor vai se desculpar? — tentava eu pôr os pingos nos is.

— Está bem, está bem!... Diga-lhes isto! ... Que se sentem diante das suas estantes!... — Pronunciou com mais calma ainda, estendendo-se peguiçosamente para uma carta que começava a abrir.

É claro que eu precisava obter uma resposta mais definida e precisa, mas não ousei retê-lo por mais tempo, não soube insistir na minha exigência e saí insatisfeito, intranqüilo e inseguro em relação ao concerto que se avizinhava.

Antes do início do concerto eu disse aos músicos que estivera com Rubinstein, que lhe havia transmitido o ocorrido, ao que ele me respondera: "Esta bém, está bem, eu direi isto a eles!" É claro que ocultei a verdadeira entonação das suas palavras, na qual estava todo o xis do problema. Os músicos ficaram satisfeitos, e além do mais davam a impressão de que o ardor anterior estava quase completamente extinto.

O sucesso do concerto foi impressionante. Mas como o gênio era frio e desdenhoso em relação a isto e indiferente à multidão que o glorificava! Saiu, inclinou-se mecanicamente, como me pareceu, esqueceu-se no mesmo instante do clima que o cercava e diante do público começou a conversar com algum conhecido que encontrara, como se todo aquele alvoroço e o entusiasmo que o provocara nada tivesse a ver com ele. Quando a impaciência do público e da orquestra que batia em suas estantes chegaram a um limite e pareceu que a qualquer momento começaria o escândalo por causa da impaciência, mandaram-me como administrador do concerto, procurar Rubinstein e lembrar-lhe que o seu sucesso ainda não havia terminado e que era preciso tornar a sair. Cumpri timidamente a minha obrigação e recebi uma resposta tranqüila.

— Estou ouvindo!

Noutras palavras: "Não é você que vai me ensinar como me dirigir... a eles!..."

Calei-me, fiquei interiormente extasiado e invejava o direito do gênio a uma indiferença tão majestosa diante da glória e a consciência da sua superioridade sobre a multidão.

Corri a vista pelos músicos rebeldes: durante as ovações eles eram os que mais gritavam e faziam barulho.

Tive mais um encontro com Rubinstein, e apesar do papel bobo que nele desempenhei, vou narrá-lo porque também ali manifestaram-se os traços típicos de um grande homem que produziram em mim uma impressão inapagável.

Isto aconteceu no período em que eu era diretor da Sociedade Musical Russa. No imperial Teatro Balshói comemorava-se com grande solenidade a ducentésima apresentação do *O demônio.* Lotava o teatro a nata da sociedade moscovita. Iluminação de gala, convidados ilustres nos camarotes imperiais, os melhores cantores em papéis até secundários. Grandioso encontro com favorito, a fanfarra da orquestra, a "Slava" cantada por todo o coro e os solistas. Começou a abertura, subiu o pano, seguiu-se o espetáculo. Terminou o primeiro ato com enorme sucesso, com o público pedindo os artistas no palco. Começou o segunto ato. O compositor regia, mas estava nervoso. Seu olhar de leão fulminava ora um, ora outro intérprete ou membro da orquestra. Deixava escaparem movimentos de impaciência e aborrecimento. Dizia-se no teatro:

— Rubinstein está de mau humor. Alguma coisa o incomoda...

No momento em que o demônio devia brotar do chão e aparecer sobre Tamara deitada numa cama turca, Anton Grigórievitch parou toda a orquestra, todo o espetáculo, e batendo nervoso com sua batuta na estante, exclamou alguma coisa com impaciência dirigindo-se às pessoas nos bastidores:

— Já disse cem vezes, que...

Não deu para ouvir mais nada.

Soube-se depois que se tratava do refletor que devia iluminar o Demônio de costas e não de frente. Fêz-se um silêncio sepulcral. As pessoas se agitavam na cena e nos bastidores, de onde apareciam algumas cabeças. Alguém fazia sinais com a mão. Os coitados dos artistas, privados subitamente da música e da ação costumeira no palco, estavam ali em pé perdidos, como se alguém tivesse despido a todos e eles se envergonhassem da sua nudez exposta. Parecia que se passara uma hora inteira. Na platéia, o público, que parecia pasmo de perturbação, começou a refazer-se aos poucos, a rebelar-se e criticar. Um zumzum tomava conta da sala. Rubinstein estava sentado numa pose tranqüila, quase a mesma que eu o vira pela primeira vez no hotel do nosso primeiro encontro. Quando o zumzum assumiu proporções indevidas, ele se virou calma, preguiçosa e severamente para trás, em direção à platéia, e bateu com a batuta na estante. Entretanto, isto não queria dizer de maneira alguma que ele estivesse se entregando e quisesse continuar o espetáculo. Tratava-se de um severo chamamento da platéia à ordem. Ensaiaram-se algumas vaias, e impôs-se o silêncio. Passou-se um bom pedaço de tempo até que finalmente a luz forte iluminou o Demônio pelas costas, e sua figura tornou-se quase uma silhueta e assumiu a forma de fantasma. O espetáculo prosseguiu.

— Que beleza! — ouviu-se na platéia.

No intervalo seguinte as ovações foram mais modestas. Isto não queria dizer que o público estava ofendido? Mas isso não teve qualquer influência sobre Rubinstein. Eu o vi nos bastidores absolutamente tranqüilo, conversando com alguém.

Nós, ou seja, eu e um dos colegas da direção da Sociedade Musical Russa, abrimos o ato seguinte: fomos incumbidos de levar ao compositor uma enorme coroa de flores com fitas longas. Mal Rubinstein sentou-se diante da sua estante, fomos literalmente enfiados entre a boca vermelha do cenário e o pano juntamente com a nossa enorme coroa. Sem dúvida era cômico nós passarmos por essa fresta. Sem o hábito do convívio com a luz forte da ribalta, ficamos logo encandecidos. Não divisávamos absolutamente nada diante de nós, como se alguma neblina vinda da ribalta encobrisse tudo o que se passava do outro lado. E nós não parávamos de caminhar... Parecia-me que havíamos percorrido quilômetros... No teatro começou um falatório, que acabou em zumzum. Os três mil espectadores contorciam-se em gargalhadas, e nós continuávamos em frente, em frente, sem entender o que nos estava acontecendo, até que finalmente brotou da bruma o camarote do diretor do teatro, situado bem junto ao palco. Acontece que estávamos perdidos no palco, diante do público: há muito passáramos do centro, onde antes ficava o regente diante da orquestra, de costas para o lugar do ponto e bem perto deste, o que nos permitia passar a carga do palco através da orquestra, de mão em mão. Com a vista encandescida pela ribalta, através da qual olhávamos para a platéia, havíamos esquecido a enorme coroa que se arrastava pelo chão com as suas fitas, o que fazia de nós um grupo cômico. Rubinstein rolava de rir, e batia desesperadamente com a batuta na estante tentando avisar-nos onde estava. Finalmente nós o localizamos, lhe entregamos a coroa e perturbados saímos do palco em passos rápidos, quase correndo.

Quero falar de mais encontros com músicos de talento.

Com a morte de Nicolái Grigórievitch Rubinstein, durante muito tempo procurou-se um substituto para dirigir os concertos sinfônicos de Moscou. Após o exame de muitos nomes, chegou-se finalmente a Maks Ermansderfer, como diretor sinfônico e músico extraordinário, que caiu como a luva na mão. Quando eu dirigia a Sociedade Musical Russa, ele estava no apogeu da sua glória.

A mulher de um primo, que eu substituíra no Conservatório, era amiga da mulher de Ermansderfer. Naquela época eu era jovem, desfrutava daquilo que se chama "posição", em suma, tinha tudo de que se necessita para ser um bom partido. Certas damas não podem ver com tranqüilidade um solteiro desfrutando da sua liberdade, como se tivesse escrito na testa a palavra "noivo". Elas não adormecem tranqüilas enquanto não amarram pelos laços do casamento o jovem feliz e despreocupado, que ainda quer vagar pelo mundo e não se encerrar com a mulher no asfixiante reduto familiar. Em suma, queria casar-me a qualquer custo, e naquele justo momento em *tournée* de concertos sinfônicos uma estrela ascendente, a magnifica violinista Z, uma jovenzinha alemã, sentimental, loura e de talento. Vinha ela acompanhada da sua mãe rigorosa, que conhecia as magníficas qualidades da filha. Minha *belle-soeur,* casamenteira voluntária, inquietou-se e começou a organizar almoços para os quais convidavam com insistência especial a jovem celebridade e a mim. A *belle-soeur* se empenhava em elogiar perante a rigorosa mãe as minhas qualidades, dizendo-lhe: "Imagina, tão moço e já diretor de uma instituição como a Sociedade Musical Russa". Ao mesmo tempo dizia para mim: "Que maravilha essa Z"! Como é possível na tua idade ser tão cego e frio! Levanta, oferece-lhe a cadeira! — :"Dá-lhe o braço, leva-a para a mesa!"

Eu a tomava pelo braço e a conduzia para a mesa, sentava-me ao lado durante o almoço e ficava muito contente, mas não adivinhava para onde me estava empurrando a minha cara casamenteira. Pelo visto, o complô contra mim contava com a participação também de Piotr Ilitch Tchaikovski, que tinha um irmão casado com a irmã da minha casamenteira voluntária. Começaram a convidar-me para reuniões musicais íntimas com jantares, organizados por compositores e músicos em um dos hotéis alemães, o "Billo", onde costumavam hospedar-se os músicos visitantes, entre eles a jovem celebridade Z. Os melhores músicos e compositores participavam desse sarau, tocavam as suas novas

composições, e a jovem violinista colocava-os a par dos números do seu repertório que não faziam parte do programa de concertos. Tchaikovski gostava da jovem diva, e também se empenhava em sentar-se ao lado dela, embora por sua timidez fosse totalmente incapaz de *faire les honneurs de la maison**. A amabilidade de Tchaikovski me confundia, e eu não consegui entender a que atribuí-la. Ele gostava de me repetir que eu podia representar Pedro, o Grande quando moço e que quando eu fosse cantor ele comporia neste tema uma ópera para mim.

Nesses saraus Ermansderfer e sua mulher me davam uma atenção toda especial, e eu fiquei sabendo indiretamente que eles gostavam de mim por algum motivo e estavam contentes com o fato de eu ser diretor da Sociedade Musical.

Quando terminavam os saraus íntimos, a mãe da jovem violinista costumava convidar a mim e alguns outros músicos para tomar chá no seu quarto. Para lá ia sempre Tchaikovski, por segundos, com seu chapéu macio de pele sobre o braço (sua maneira predileta) e desaparecia tão inesperadamente quanto inesperadamente aparecia. Era sempre nervoso e irrequieto. Quem mais se detinha por lá era Ermansderfer com a mulher e a minha casamenteira. Depois desapareciam misteriosamente e ficávamos eu, a violinista e a mãe, que não me deixava sair. Eu não era lá muito eloqüente em alemão e por isto, para preencher o tempo com alguma coisa e não com conversa, a jovem diva me ensinava a tocar violino. Tirava do magnífico estojo o seu "estradivários", eu o apanhava desajeitado temendo esmagá-lo, com outra mão apanhava ainda mais desajeitadamente o arco, e no silêncio do cerimonioso hotel alemão, já mergulhado no sono, ouvia-se o terrível rangido da corda rasgada por mim. A diva logo partiu, eu lhe levei um buquê de rosas na despedida, cujas pétalas ela arrancou com tristeza e atirou em minha direção enquanto o trem se afastava. O romance não se concluiu.

Que reprimenda recebi da minha casamenteira por minha falta de perspicácia!

Nesse período eu fiz amizade com o casal Ermansderfer. Ele mesmo era pessoa de muito talento, nervoso, temperamental; era preciso saber abordá-lo. Pelo visto eu adivinhei este segredo, o que não se pode dizer dos outros membros da direção que não conseguiram adaptar-se a ele. Resultou daí uma situação estranha: quando era preciso pedir alguma coisa ao regente, era a mim que delegavam esta missão. Eu, porém, não me dirigia diretamente a Ermansderfer na maioria dos casos mas através da sua espôsa gentil e inteligente, que sabia influenciá-lo. Paulatinamente ele se habituou a tratar comigo e não quis mais conversar com ninguém. A coisa chegou a tal ponto que, sem entender nada de música, certa vez eu montei junto com ele o programa para a temporada seguinte de concertos. Certamente ele me franqueou o acesso a si para ter a seu lado o ser vivo com quem pudesse conversar e não ficar sozinho em seu quarto com os seus pensamentos. Ou eu lhe era útil para registrar as suas observações. É compreensível que os diretores e músicos me usassem para realizar o programa por ele traçado. Eu era forçado a fazer certas sugestões ao famoso músico. Mas eu tinha uma capacidade muito importante para a vida prática sobre a qual eu já falei. Eu sabia calar onde fosse preciso, noutras ocasiões fazer uma cara de mistério e dizer com imponência: "*So*"[1], ou pronunciar meditabundo: "*Also, Sie meinen...*"[2] ou soltar compenetrado por entre dentes: "*So, jetzt verstehe ich...*[3]. Depois, respondendo ao número do programa sugerido por Ermansderfer, fazer uma careta desaprovadora. "*Nein?*"[4] — tornou a perguntar ele surpreso. "*Nein*", respondi seguro. "*Dann was denn?*"[5] — "*Ein Mozart, ein Bach*"[6] disse-lhe eu, impondo um após um todos os números sugeridos por mim. Pelo visto os meus pontos não eram idiotas, uma vez que o meu talentoso amigo se surpreendia com o meu gosto e a minha sensibilidade.

---

* Bancar o anfitrião. Em francês no original russo (N. do T).

Quando ele não se entregava logo, eu tinha às vezes de confundir intencionalmente o problema. "Como é mesmo isso?" — eu me lembrava de alguma melodia que me parecia adequada

---

1. É! (alemão).
2. Então, o senhor acha... (alemão).
3. Bem agora eu entendo... (alemão).
4. Não? (alemão).
5. E daí? (alemão).
6. Alguma coisa de Mozart, ou Bach (alemão).

para o número do programa. "*Aber spielen Sie*"*. — dizia-me o célebre regente. Mas eu preferia cantar o que me vinha à cabeça. Evidentemente o músico não entendia nada, ele mesmo se sentava e solfejava. "Não, não, não é isso!" — e novamente eu cantava algo incompreensível e novamente meu amigo fugia, solfejava mas eu não me satisfazia. Assim eu o distraía e ele esquecia a sua sugestão. Então eu dava saltos, aparentemente por causa de uma nova idéia brilhante, caminhava meditabundo pelo quarto e anunciava o programa que eu mesmo havia sugerido anteriormente, o que também impressionava pelo gosto e a compreensão.

Assim consegui realizar muito daquilo que me pediam os meus colegas de direção. Nesse meu novo papel um lugar considerável foi dedicado ao ator: era preciso representar, representar de maneira sutil, com sentido da verdade, para não fracassar. Confesso que o meu sucesso me dava certa satisfação artística. Quando não se consegue representar em cena deve-se fazê-lo pelo menos na vida real!

# A Escola de Arte Dramática

Quanto mais eu representava, tanto mais insistentemente procurava para mim caminhos verdadeiros, e tanto mais fortemente crescia a minha perplexidade. E não havia pessoa competente capaz de me orientar.

Restava-me uma saída: procurar o Máli Teatro e aprender com os dois protótipos, que foi o que eu acabei fazendo. E quando celebridades chegavam a Moscou em *tournée,* eu evidentemente me atirava para eles e não perdia um único espetáculo.

---

* Então toque (alemão).

Assim aconteceu também com Rossi. Não me lembro com precisão do momento de sua primeira vinda, pois neste livro eu não observo a sucessão cronológica e a ordem. Lembro-me, entretanto, de que o célebre italiano passou toda a quaresma atuando com a sua companhia ruinzinha no nosso Teatro Bolshói. Em tempos anteriores não se permitia espetáculo em língua russa durante a quaresma, permitindo-se em língua estrangeira. Por isto o Teatro Bolshói estava livre.

Eu, evidentemente, comprei assinaturas para todos os espetáculos.

Rossi não surpreendeu com a sua plasticidade extraordinária e o seu ritmo. Ele não era ator de temperamento espontâneo como Salvini ou Matchálov, era o mestre genial. Ocorre que a maestria exige o talento especial, e nela pode-se atingir a genialidade. Assim era Rossi. Isto não quer dizer que Rossi não produzisse impressão, que ele não tivesse temperamento, expressividade e força interior para produzir efeito. Ao contrário, ele tinha tudo isso num grau ainda maior e mais de uma vez nós nos alegramos e choramos juntos com ele no teatro; mas aqui não se tratava de lágrimas daquelas que se derramam por causa de uma total comoção orgânica. Rossi era irresistível, mas não por essa força espontânea e sim pela estrutura lógica do sentimento, pela coerência do plano do papel, pela tranqüilidade da sua execução e a segurança, na sua maestria e no seu poder de produzir efeito. Quando Rossi representava, nós sabíamos que ele nos convenceria porque a sua arte era verdadeira. Ora, a verdade é quem melhor convence! Fosse na fala ou nos movimentos, ele era extremamente simples. Eu o vi pela primeira vez no papel do rei Lear. Confesso que a primeira impressão causada pela entrada em cena foi desfavorável. O lado pitoresco dos seus papéis era quase sempre fraco, pois ele não lhes dava a devida atenção. O traje banal de ópera, uma barba mal colada, uma maquiagem pouco interessante.

O primeiro ato, parecia, não revelava nele nada de especial. O espectador apenas se adaptava para acompanhar o desempenho do ator, que falava uma língua estranha. Entretanto quanto mais o grande ator desenvolvia diante de nós o plano do papel por ele criado e nos desenhava os seus contornos internos e externos, tanto mais esse papel crescia, ampliava-se e aprofundava-se na nossa compreensão. De forma imperceptível, tranqüila, coerente, passo a passo como se subisse os degraus de uma escada espiritual, Rossi nos conduzia para o ponto mais sublime do papel. Mas nem ali ele nos aplicava o último golpe espontâneo do seu poderoso temperamento, aquele que faz maravilhas nas mentes e almas dos espectadores, mas, como se poupasse a si mesmo como ator, evadia-se não raro para um simples *pathos* ou para o truque do ofício, sabendo que nós nem o perceberíamos, uma vez que nós mesmos terminaríamos aquilo que ele iniciara e por inércia nos elevaríamos do impulso dado sozinhos, sem ele. Essa técnica é empregada pela maioria dos grandes artistas, mas nem todos a realizam e concluem da mesma forma. Nas passagens líricas, nas cenas de amor e nas descrições poéticas, Rossi era inimitável. Ele tinha o direito de falar de maneira simples e sabia fazê-lo, o que é tão raro nos atores. Para este direito ele tinha a voz, a famosa capacidade de dominá-la, a precisão incomum da dicção, a correção das entonações, a plasticidade levada a uma perfeição que acabou se tornando uma segunda natureza dele. E a sua natureza estava adaptada antes de tudo para sentimentos e emoções líricos.

E ele fazia tudo isto, mesmo não tendo dons físicos de primeira classe. Era de baixa estatura, gordo, com os bigodes pintados, mãos largas, rosto enrugado mas com olhos esplêndidos — o verdadeiro retrato da alma. E com todos esses dons, já velho, Rossi transmitia a imagem de Romeu. Ele não o representava, mas desenhava maravilhosamente a sua imagem interior. Era um desenho ousado, quase impertinente. Por exemplo, na cena do monge de Romeu, Rossi rolava pelo chão de desespero e dor. E isto ousava fazer um velho com uma barriga redonda, o que não provocava riso porque era necessário para o desenho interno do papel, para a linha psicológica correta e traçada de maneira interessante. Nós entendíamos a extraordinária intenção, nos deliciávamos com ela e tínhamos pena de Romeu.

Todas as qualidades autênticas do talento e da arte de Rossi eu assimilei posteriormente quando eu mesmo me tornei artista. Naquele tempo a que nos referimos aqui, eu me deliciava inconscientemente com um grande artista e procurava copiá-lo interiormente. Isto redundava em prejuízo e proveito: em prejuízo porque a cópia interrompe a criação individual, em proveito porque a cópia de um grande protótipo cria a hábito do belo.

Entusiasmado com a nossa atividade teatral, meu pai nos construiu uma excelente sala de teatro também em Moscou. E no refeitório grande e amplo havia arcos que o comunicavam com outra sala, onde poderiam ser instalados os tablados do palco ou retirá-los transformando a peça em sala de fumar. Nos dias comuns era um refeitório. Nos dias de espetáculo, um teatro. Para esta transformação bastava apenas acender os lampiões de gás e erguer a magnífica cortina vermelha com o desenho dourado, atrás da qual se escondiam os tablados. Do outro lado do palco haviam sido previstas todas as comodidades, restava apenas renovar a nova sala com um espetáculo.

Nesse período eu trouxe de Viena a nova opereta *Javotta*. Havia nela duas vantagens: a primeira, que nunca tinha sido representada em Moscou, a segunda, que dava a todos os atores papéis mais ou menos adequados. Nós não tínhamos apenas o ator para o papel do conde. Este papel exigia um cantor autêntico. Esta parte estava fora do nosso alcance e tivemos de convidar um profissional de fora, um estudante que estava terminando o Conservatório, barítono de voz magnífica e bom domínio do canto, embora com uma aparência ruim: baixo, feio, com modos banais de mau ator de ópera e sem quaisquer traços de talento dramático. Nós não podíamos dizer uma única palavra ao barítono, tão seguro ele estava da sua superioridade sobre nós. ''Pior para ele'', resolvi eu, dando asas ao meu amor próprio ofendido de mau ator. A parceira dele era uma parenta nossa — cantora que passara a vida inteira se preparando para ser atriz de ópera e não resolvera até a velhice estrear no teatro. Com os primeiros ensaios já se formaram dois grupos. Nós, os amadores, pobres, insignificantes, e eles, os cantores sábios. A competição provocou em nós, amadores, um desdobramento de energia para o trabalho. A grande dificuldade consistia em que o sábio barítono aprendeu rapidamente a sua parte e não queria ficar repetindo com o coro inculto. Tive de aprender a mesma parte para ajudar o coro em vez do sábio barítono.

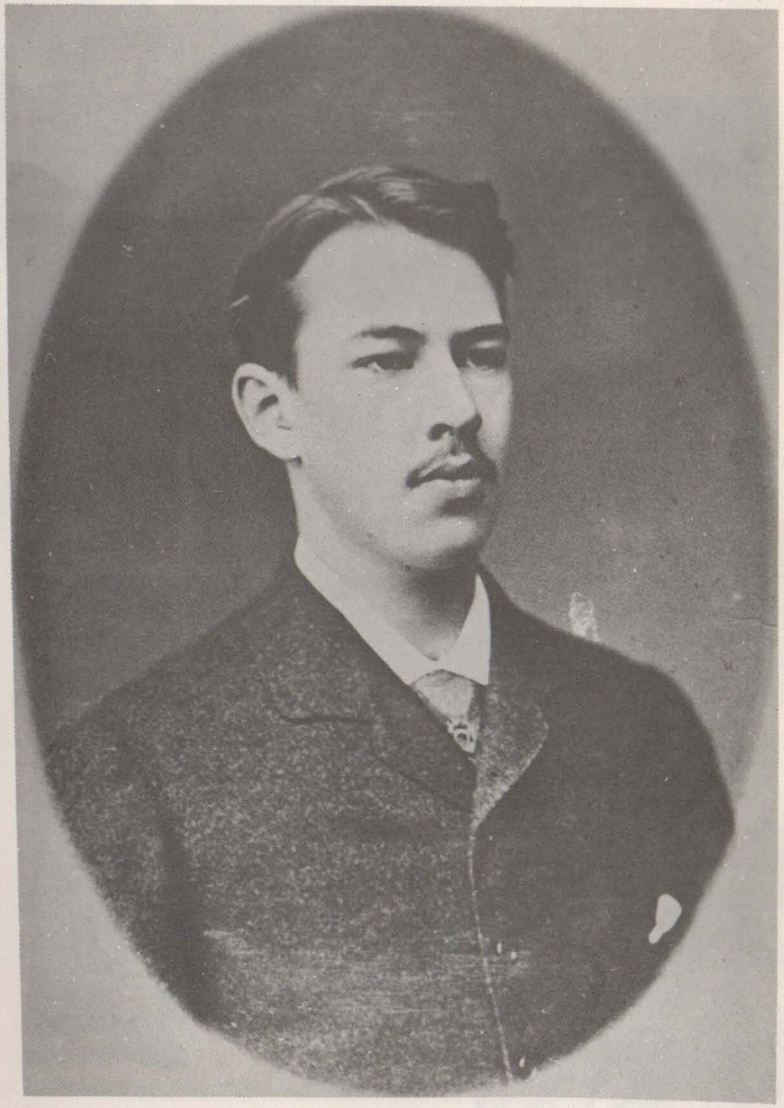
Quando tudo estava pronto, apareceu o barítono, e de maneira benevolente, aprovou o trabalho dos amadores. Nós, isto é, os amadores, ensaiávamos segundo o sistema que nós mesmos criávamos: em primeiro lugar e acima de tudo procurávamos ''di-

Mary Varley — avó materna de Stanislavski. Foto de fins dos anos sessenta do século XIX.

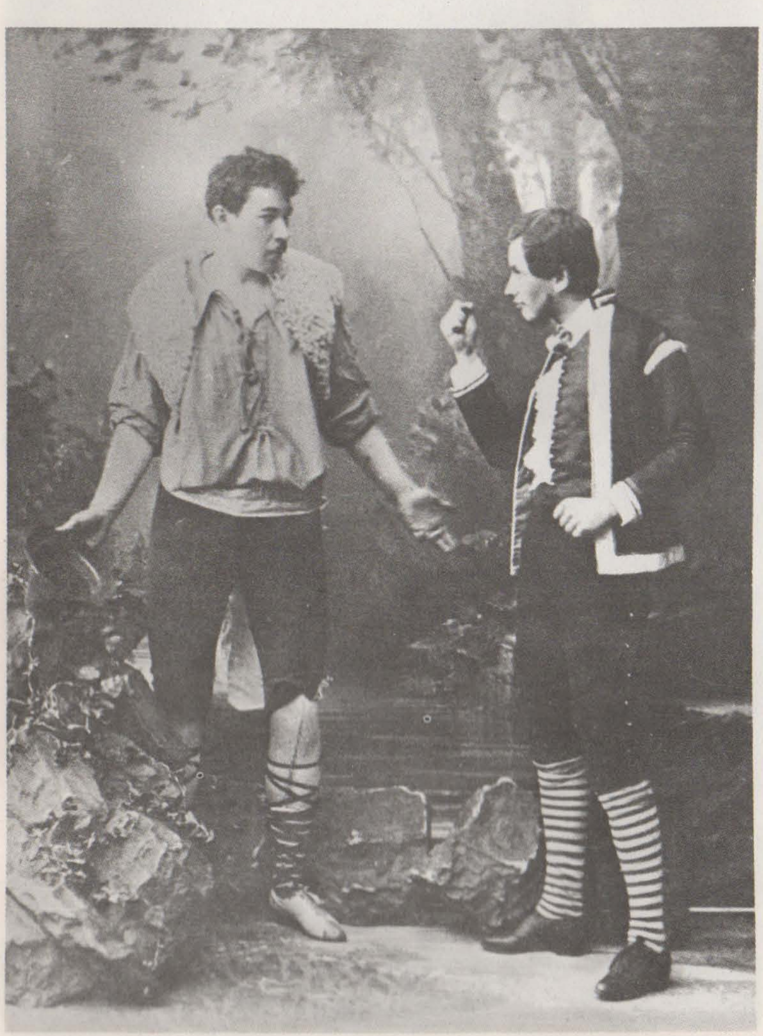
Serguiêi Vladímirovitch Aleksiêiev, pai de Stanislavski, no papel de ordenança num *vaudeville* de espetáculo doméstico. Fotos dos anos 1860-70.

Elisavieta Vassílievna Aleksiêievna no papel de esposa de um oficial em um *vaudeville* doméstico. Foto dos anos 60-70.

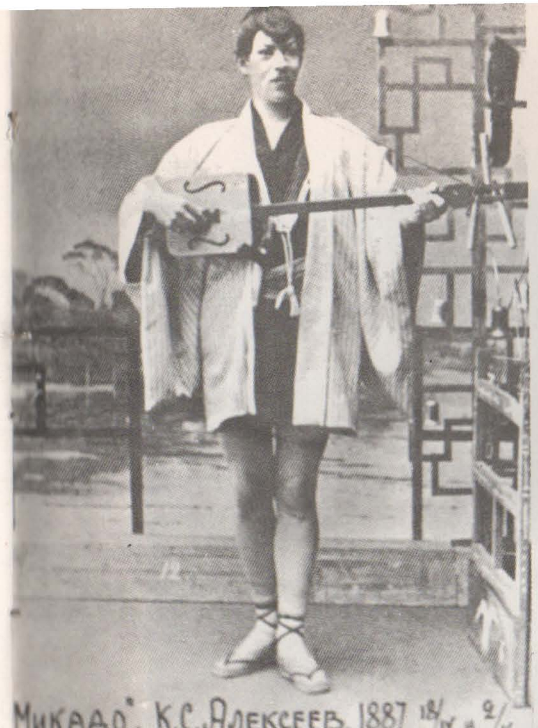
Stanislavski aos dez anos. 1873.



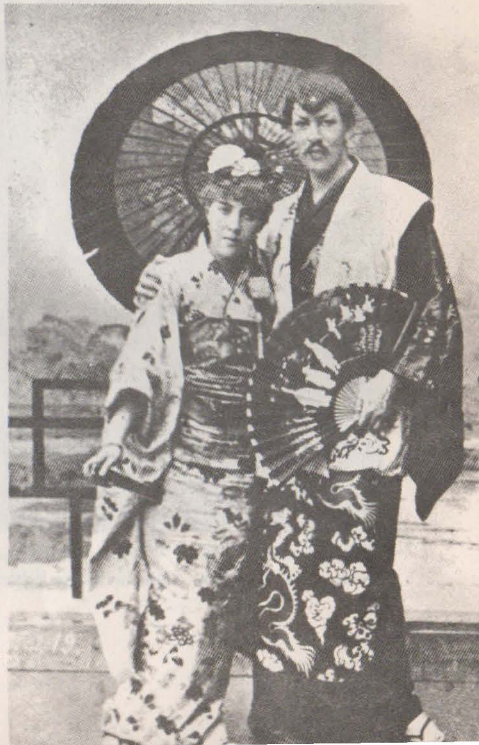
Stanislavski aos 18 anos. 1881.



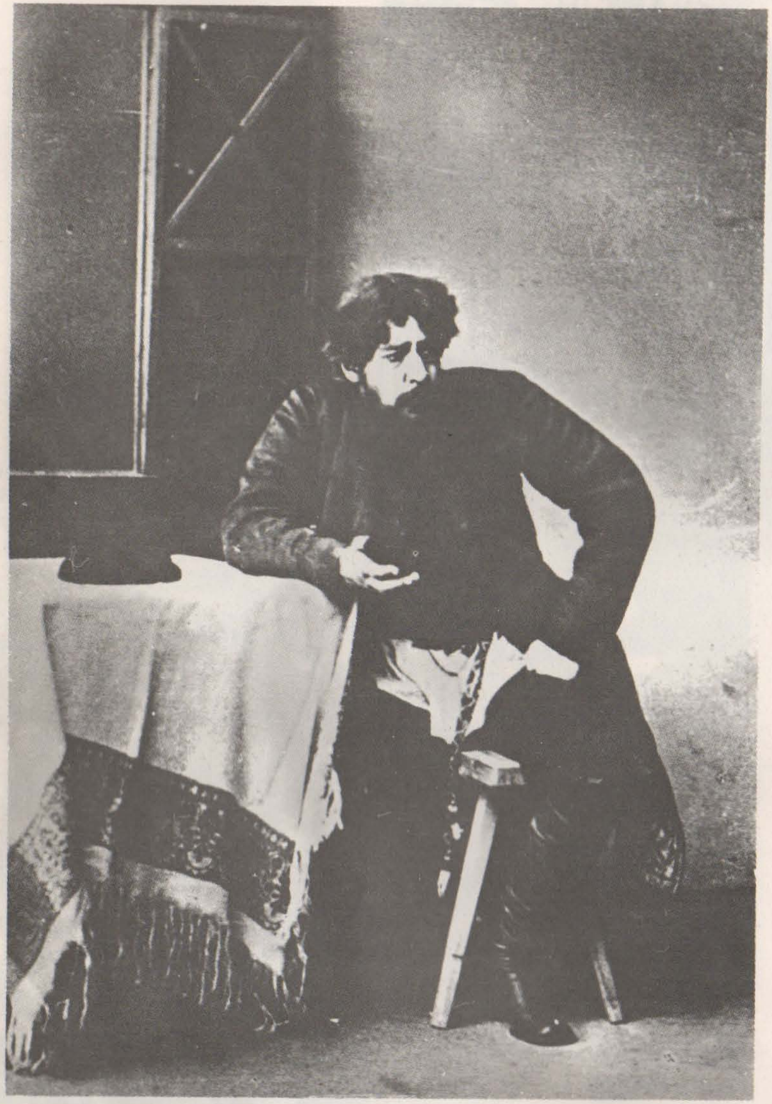
E. Odran, opereta *Mascotta.* Círculo amador Aleksiêiev. 1884. Stanislavski no papel de Pico.


"МИКАДО". К.С.Алексеев. 1887 18/IV и 2/V

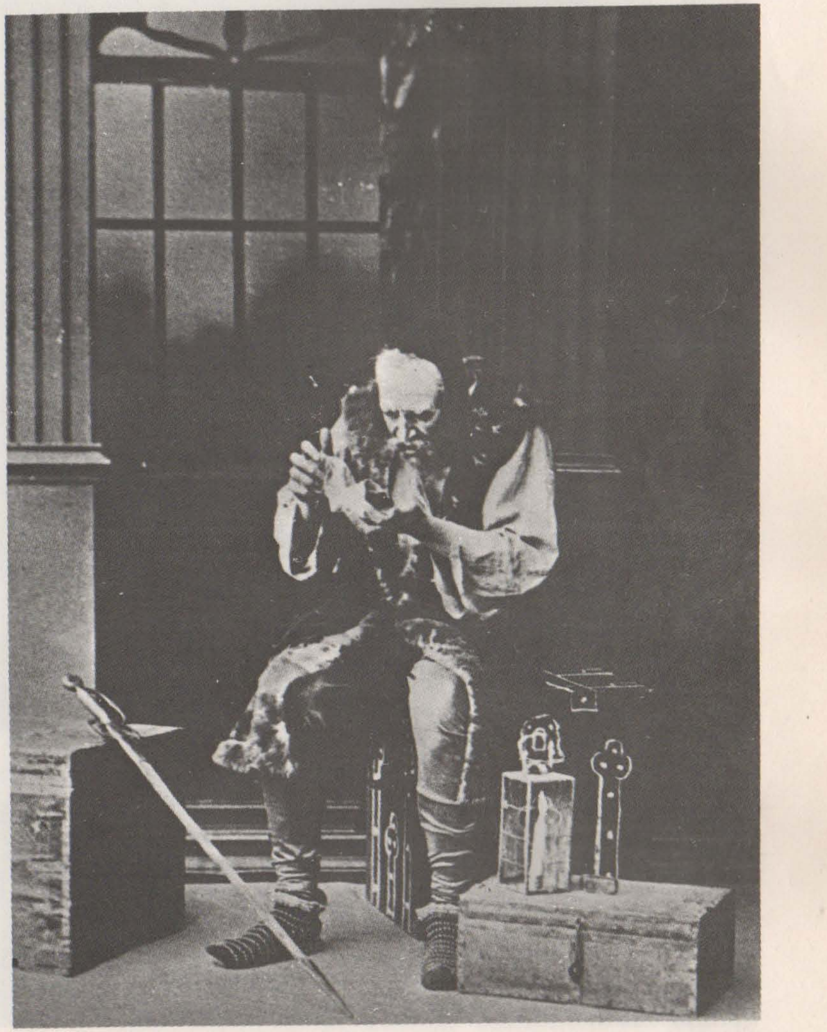
A Sullivan, opereta *Mikado.* Círculo amador Aleksiêiev. 1887. Diretor de cena, V. S. Aleksiêiev. Pintor, K. A. Koróvin. Nanki-Nu, Stanislavski.



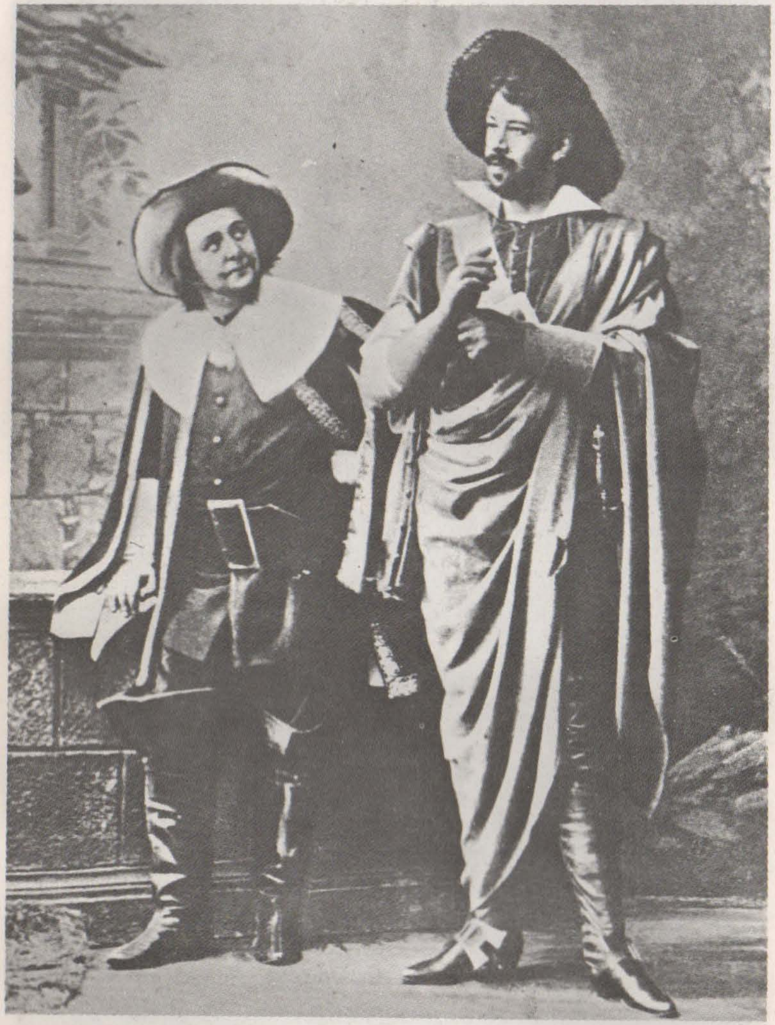
*Mikado.* Stanislavski no papel de Nanki-Nu. A. S. Steker como Yum-Yum.



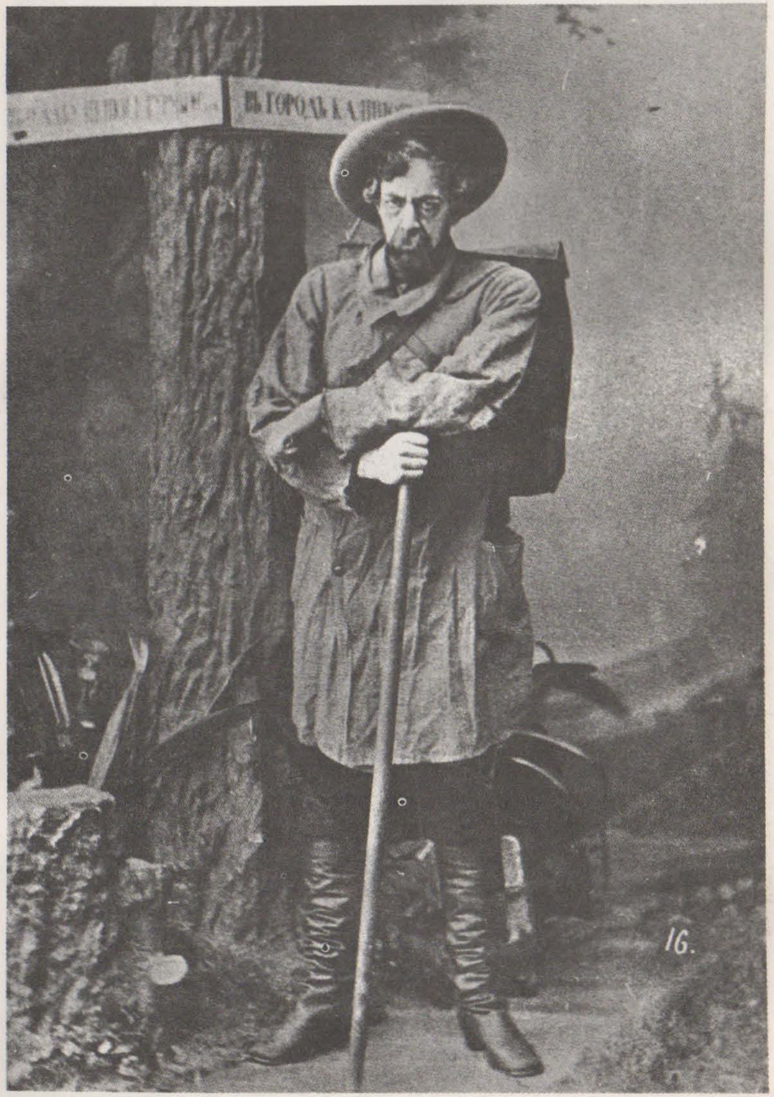
*Destino Amargo*, de A. F. Pissiemski. Sociedade de Arte e Literatura. 1888. Diretor de cena, A. F. Fiedótov, Stanislavski no papel de Anani Iákovliev.



*O Cavaleiro Avaro* de A. S. Púchkin. Sociedade de Arte e Literatura. 1888. Diretor de cena A. F. Fiedótov, cenário de F. L. Sollogub.



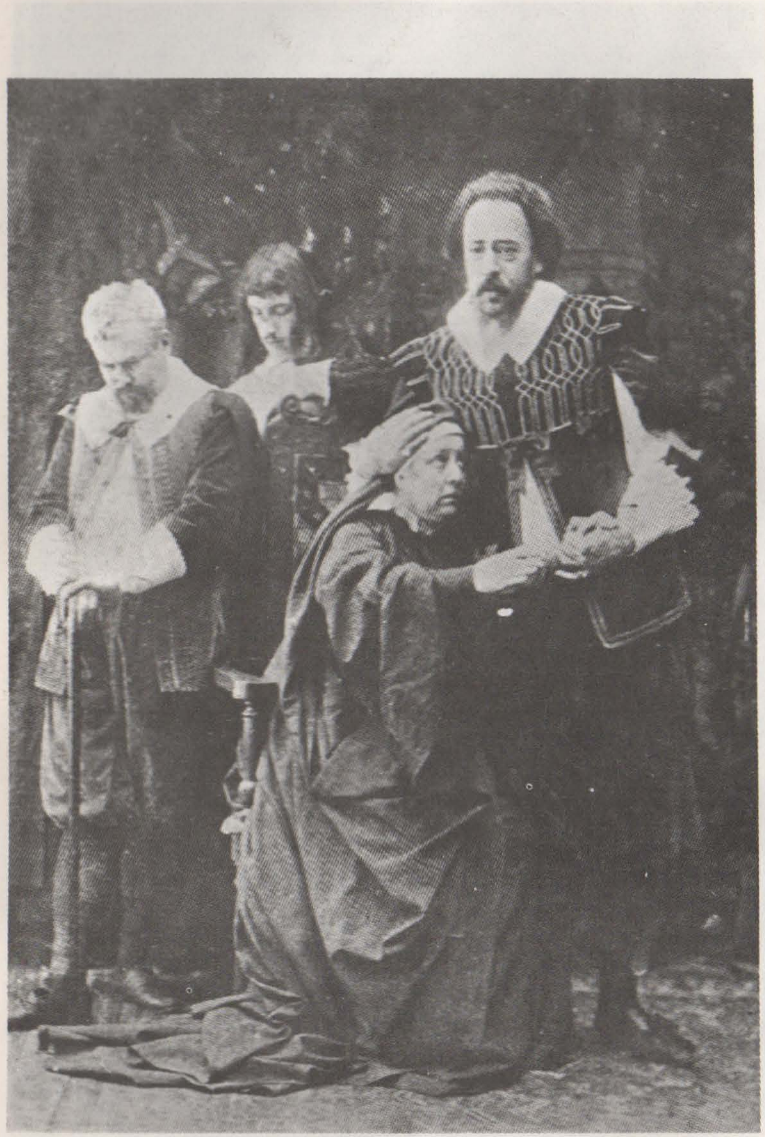
*O Visitante de Pedra,* de A. S. Púchkin. Sociedade de Arte e Literatura. 1889. Diretor de cena, A. F. Fiedótov. Stanislavski no papel de Don Juan e Fiedótov no de Leporello.



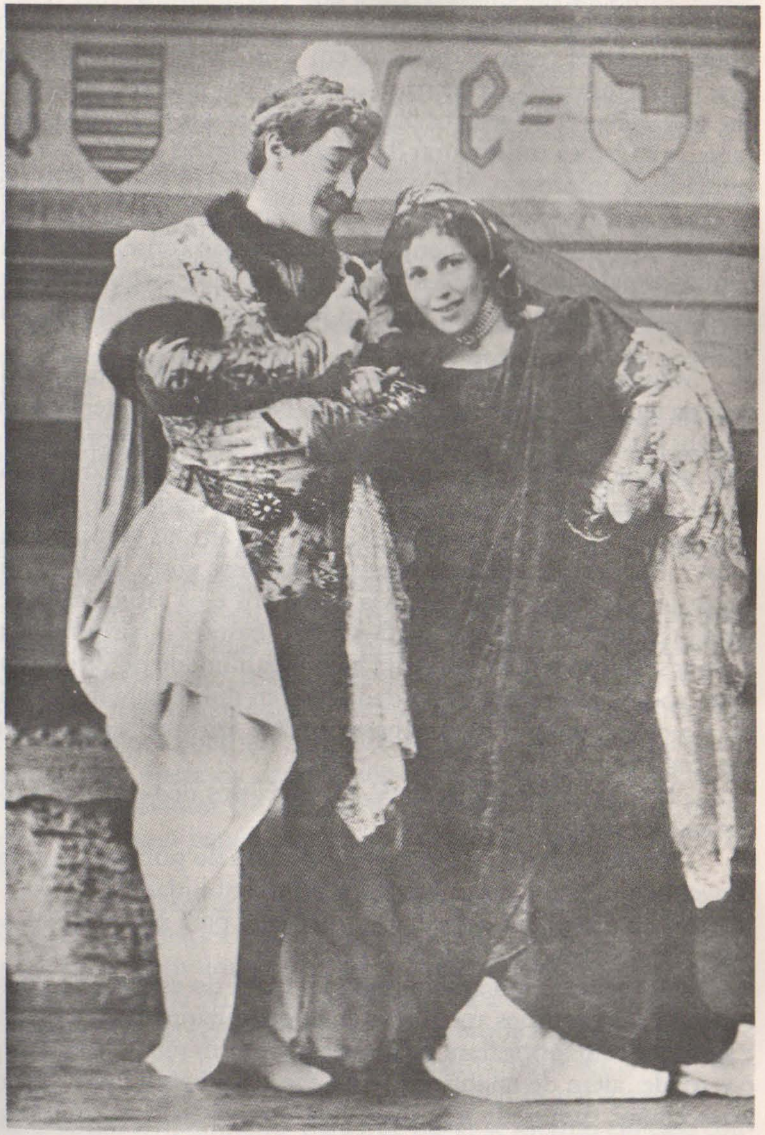
*O Bosque,* de A. N. Ostrovski. Sociedade de Arte e Literatura. 1890. Diretor de cena I. N. Griékov. Stanislavski no papel de Nestcháslivets.

*Fomá/ A Aldeia de Stiepântchikovo,* de F. M. Dostoievski. Sociedade de Arte e Literatura, 1891. Diretor de cena Stanislavski, cenaristas K. A. Koróvin e V. V. Gurnov. Stanislavski no papel de Rostaniev.

*A Noiva Sem Dote,* de A. Ostrovski. 1894. Máli Teatro de Moscou. Diretor de cena P. Ia. Riabov. Stanislavski no papel de Parátov.



*Uriel Acosta,* de K. Gutskov. Sociedade de Arte e Literatura. 1895. Diretor de cena, Stanislavski, que também faz o papel de Uriel Acosta. Cenário: F. Navzorov.



*Muito Barulho Por Nada.* Stanislavski no papel de Benedicto e A. S. Aleksiêivna no de Beatrice.

zer'' o texto dos papéis, de forma a que as próprias palavras saíssem mecanicamente da língua como acontecera em *O Ponto Fraco* e *O Segredo de uma Mulher*; em segundo lugar, aprendêramos a viver a vida que nos cercava não em seu próprio nome mas em nome do papel como acontecera em *Um Sonho Prático*. Compreende-se que essa fusão não podia dar em grande coisa, uma vez que a técnica de viver os papéis na vida exigia improviso constante, e a técnica rudimentar de soltar as palavras excluía a possibilidade de improviso. Mas o parceiro terminava as suas réplicas, eu ouvia as conhecidas palavras conclusivas, a própria língua continuava falando e o sentimento se atrasava, não conseguia acompanhar as palavras. E então nós interpretávamos a segurança mecânica como ritmo rápido, por um lado, e como som forte, por outro.

Mesmo assim, conseguimos certa coordenação como resultado da repetição freqüente nos ensaios. Nós políamos literalmente uns aos outros, e a aprendizagem mecânica criava a impressão de uma grande coesão representativa. O plano do espetáculo e dos papéis provavelmente não havia sido mal elaborado. Isto não era de admirar, pois os protótipos dos melhores artistas europeus haviam influenciado o desenvolvimento do nosso gosto. Não há dúvidas de que nesse sentido havia entre nós e os sábios cantores uma grande diferença a nosso favor. Mas bastava o barítono tirar a plenos pulmões uma nota alta com a habilidade de um verdadeiro vocalista e encher a sala daquele som nobre para que o público nos esquecesse e ovacionasse aquele em que sentiam um especialista.

''Mas ele é uma toupeira'', — dizíamos nós com uma indisfarçável inveja.

''Evidentemente, — respondia alguém do público, — mas, convenhamos, tem voz! Que força! Que habilidade!''

''E vá a gente trabalhar!'' — dizíamos para nós mesmos na falta do que falar e entreolhando-nos.

O sábio barítono acabou sendo o herói do espetáculo. Deste modo, nós servimos apenas como acompanhante dele. A ofensa e a injustiça nos obrigaram a cair novamente em meditações. Sim, é verdade, além de talento é preciso também habilidade! O que fazer então? Para onde ir? Como e em que trabalhar? Se for necessário estudar, nós não somos contra, basta que nos digam onde e como. A quem procurar? Entrar para uma escola? Mas naquela época ainda não havia escola. Havia apenas círculos amadores, nos quais se discutia arte sem qualquer plano e sistema. Tomar aulas particulares? Mas a maioria dos chamados professores o que faziam era charlatanice e prejudicavam os alunos, ao passo que os bons artistas pouco se interessavam por amadores. Além disso, se alguns artistas célebres tinham suas bases, que não se sabe se os próprios as elaboraram ou receberam de herança dos seus antigos mestres, eles não revelavam o seu segredo. Como o artista trabalha e cria é uma segredo que se leva para a sepultura: uns o fazem porque não são capazes de entender a si mesmos e criam por intuição, sem uma relação consciente com a criação; já outros, ao contrário, entendem perfeitamente *porque, para que* e *como* se faz, mas isto é o seu segredo, a sua patente, que não vale a pena dar de graça a outro. Uns e outros talvez não ensinassem mal, mas não abriam os olhos dos seus alunos.

ECA USP BIBLIOTECA 2588

Mas eis que para a minha felicidade, no tempo aqui referido foi fundada uma nova escola de teatro, dirigida por uma atriz de talento, discípula de Schépkin, pupila da antiga escola dramática dos teatros imperiais. Eu muito sabia, muito ouvira falar de como se estudava naqueles teatros na antigüidade, e essas narrativas ficaram gravadas na minha memória.

''Queres ingressar no teatro, queres ser ator? — Entra para a escola de *ballet:* mas antes é preciso corrigir o artista. Lá estão precisando de gente, se não para dançar pelo menos para sair em procissão, representar pagens. Se você vier a ser um bailarino, ótimo. Mas se percebermos que você não tem habilidade para dança mas para ópera ou drama, nós o levaremos a aprender junto a um cantor ou ator. Se isto não der em nada você retorna, representa pagens ou papéis secundários ou então vai ser funcionário no escritório.

Dentro dessa ordem de coisas, só quem tivesse dons chegaria à cena dramática e assim mesmo após minuciosa verificação. Isto é bom. Sem dons nem talento não se deve tentar a dramaturgia. Na escola atual de arte dramática a coisa é diferente. Ali eles precisam de certo número de alunos que paguem. Acontece que nem sempre quem paga tem talento e pode ser artista. Antes pelo contrário, pois na vida real os talentos não pagam mesmo quando têm dinheiro: para que pagar se mesmo em caso contrário não os expulsam? Pagam os menos dotados e as nulidades. Sustentam materialmente a escola, os professores, pagam o espaço. Daí resulta que para formar um aluno de talento é preciso enganar centenas de alunos sem talento. Sem compromisso nenhuma escola de arte pode existir.

Como em tempos anteriores ensinavam arte dramática àqueles escolhidos entre todo o conjunto da escola de *ballet* no teatro?

A aprendizagem deles ficava a cargo de algum dos melhores artistas. Por exemplo, o orgulho da nossa arte nacional, aquele que encarnou em si tudo o que a Rússia assimilou no Ocidente, que criou as bases da autêntica arte dramática russa, o nosso grande legislador e artista Mikhail Semiônovitch Schépkin, recebia alunos em sua família como seus membros. Ali eles moravam, comiam, cresciam, casavam-se. Era assim que ele tratava os seus alunos. Mas é melhor darmos a palavra a Fiedótova, atriz célebre, que mais de uma vez me falou das suas aulas com Schépkin:

"Veja como nos ensinava o nosso inesquecível Mikhail Semiônovitch. Eu passava em sua casa as minhas férias escolares de verão. Acontecia, meu caro, de eu, criança, estar jogando *croquet* com outros adolescentes, e de repente ouvir gritarem para todo o jardim: "Lúchenka!" Era, meu caro, o velho que acordava, saía com seu cachimbo, de avental e me chamava para as aulas. A gente xingava, chorava, atirava fora o martelo com desgosto mas ia, porque não dava para desobedecer a Mikhail Semiônovitch. Por que não dava, nem eu mesma sei, mas não dava, não dava e não dava, meu caro. Acontecia de eu chegar de cara amarrada, sentar-me diante do livro e virar a cara.

— É melhor você parar de fazer beicinho, preparar-se e ler para mim essa paginazinha apenas, dizia às vezes ele. — Se você ler deixo sair agora mesmo, se não, não leve a mal mas vai anoitecer aqui até que a coisa saia bem.

— Ah, Mikhail Semiônovitch, meu caro, não posso, é melhor deixar para depois, então aí eu vou ler dez páginas.

— Está bem, está bem, chega de falar! É melhor que você leia, não retenha a mim nem a você mesma.

Então eu começava a ler, e não saía absolutamente nada, meu caro.

— O que é isso, você veio para cá aprender a ler, está soletrando? Leia como se deve, você já sabe como se deve ler.

Quebro a cabeça, quebro a cabeça, concentro toda a minha atenção, mas não há jeito de tirar o *croquet* da cabeça, se consigo

tirá-lo, penso com mais intensidade no papel e no que está escrito nele, e a coisa acaba saindo.

— Está vendo agora pode ir correr, cabeça boa!

Eu corro tanto que ninguém me alcança. Mais uma vez o jogo, o barulho, o riso, a gente brincando a toda, e novamente a voz do velho: "Lúchenka — ah — ah!" E tudo recomeçava.

Era assim, meu caro, que treinavam e educavam a nossa vontade. Não pode haver ator sem vontade. O nosso primeiro dever é aprender a dirigir a nossa vontade.

Vejamos mais um relato de Fiedótova.

"Meu amigo, finalmente tive a minha estréia, recebi meu batismo. Ruído, aplauso, chamados ao palco. Estou ali em pé parada, feito boba, sem poder recobrar-me. Faço reverências ao público, saio correndo para os bastidores, retorno, novas reverências, torno a correr para os bastidores. Estou simplesmente exausta, meu amigo. Mas o calor e a alegria me envolvem a alma. Tudo isto fui eu que fiz! E entre os bastidores vejo o próprio Mikhail Semiônovitch parado com seu bastão, sorrindo, há muita bondade no seu sorriso, muita bondade. E o que significava para nós, meu caro: *"Mikhail Semiônovitch está sorrindo!"* — Era uma coisa que só nós e Deus sabíamos. Corro para os bastidores, ele me limpa o suor em um lenço e me acaricia as faces. "Cabeça boa, não foi em vão que eu te atormentei e tu me atormentaste. Bem, vai andando vai andando! Faz reverência enquanto aplaudem. Recebe o que ganhaste". Retorno ao palco, às reverências, e outra vez aos bastidores. Finalmente o público se acalmou.

— Bom agora dê uma chegadinha até aqui, minha coisinha inteligente, — chamou-me o meu caro Mikhail Semiônovitch. — Sabes por que te aplaudiram, sabes? Bem vou te dizer. Porque sua carinha é bonitinha e jovem. Agora, se eu, com a minha cara velha, tivesse representado como você hoje! O que teriam feito comigo?

— E o quê?

— Teriam me botado para fora do palco a vassouradas. Lembra-te disso. Bem, agora anda e vai ouvir os cumprimentos. Depois nós dois voltaremos a conversar sobre tudo. Temos contas a acertar!"

Depois do seu primeiro sucesso, já atriz do Máli Teatro, já fazendo papéis do repertório, a atriz dramática recém forjada continuou a dançar no *ballet*.

O mesmo aconteceu com Samárim, famoso artista daquela época, que estreou com sucesso na dramaturgia: já tinha sido incorporado ao elenco como jovem galã e fazia muitos papéis no repertório, mas ao mesmo tempo continuava trabalhando no *ballet Tzar Kandavl,* onde representava um leão que corria pela cena e era transpassado por flechas. O jovem artista morria com tanta perfeição que não conseguiam encontrar substituto para ele. Por isto ele continuava no papel.

"Que dancem, que representem, por que haveriam de ficar ociosos! São jovens, se bobearmos acabam se estragando". Assim pensavam os velhos mestres e a direção do teatro.

Mas no mesmo teatro havia outros métodos de aprendizagem. Vejamos, por exemplo, como um dos atores mais geniais do palco russo se comportou com o artista jovem e já presunçoso, que acabava de ingressar no teatro diretamente da escola. Os dois faziam um *vaudeville,* que começava com o jovem deixando cair uma carta, o que provocava um deus-nos-acuda. O aluno deixava cair a carta de propósito, não por acaso!

"Mais uma vez! Não acredito! Não é assim que se deixa cair! Lembre-se bem como se deixam cair cartas de amor. Vai ver que sabe fazer, seu malandro. Ah, agora está melhor. Mais uma vez! Continuo a não acreditar!" Assim ele passou horas tentando obter aquilo sem o que não haveria peça. Toda a direção e os responsáveis pelo repertório aguardaram pacientemente até que o jovem artista aprendesse a deixar cair a carta.

Mas o *vaudeville* passou e o jovem galã ficou ainda mais presunçoso.

"É preciso colocá-lo no seu devido lugar!" — disse o artista.

"Stíopa, meu caro traz o meu sobretudo, — diz a ele diante de todos com voz carinhosa. — As galochas também, estão ali. Apanha para mim. Sem preguiça, apanha para o velho, ajuda, assim! Bem agora podes ir embora!"

Na escola lecionavam antes de tudo o curso completo do programa comum de ensino. Os professores célebres daquele tempo conversavam com seus alunos com a finalidade de desenvolvê-los. Quanto às disciplinas especiais, as aulas se realizavam mais ou menos assim. Suponhamos que um aluno não pode pronunciar os fonemas "s", "j". "sch". Então o professor sentava-se diante dele, escancarava a boca e lhe dizia:

"Olhe para minha boca. Veja como a língua se apóia nas raízes dos dentes superiores. Faça o mesmo. Fale! Repita dez vezes! Abra mais a boca, — agora sou eu que vou olhar para a sua boca!"

Eu me convenci, na minha própria experiência, que em uma ou duas semanas de aulas insistentes seria possível corrigir as consoantes erroneamente pronunciadas e saber o que se deveria saber para pronunciá-las corretamente.

Os artistas de ópera, professores de canto, educavam as vozes dos alunos selecionados do setor dramático.

Nas aulas de dicção, aprendiam-se versos de declamação. Aqui muita coisa dependia do próprio professor. Quem preferia o falso *pathos,* pretensamente indispensável para a tragédia, aprendia a cantar as palavras; outros, que preferiam o *pathos* interior ao aparente, ao externo, conseguiam simplicidade e força pela penetração na essência do que liam. Sem dúvida, isto era incomparavelmente mais difícil porém incomparavelmente mais correto.

Estudava-se paralelamente algum papel para a cena e o espetáculo público, ou para exercícios noturnos de trechos escolares.

Costuma-se dizer que Mikhail Semiônovitch Schépkin tinha tamanha habilidade para se chegar aos seus alunos, para olhar-lhes a alma e dominar-lhes os sentimentos, que eles o entendiam imediatamente. Como o conseguia, é um mistério do qual não restaram vestígios a não ser algumas cartas dirigidas a Ânnienkov, Alieksandr Ivânovitch Schubert, Gógol.

Depois que o papel havia sido desempenhado, cada novo espetáculo era uma espécie de ensaio, após o que elogiavam ou censuravam o aluno com as explicações necessárias. Se o aluno fracassava, diziam-lhe o motivo, o que ele precisava fazer, em que devia trabalhar e o que era bom. O bom evidentemente o animava, e as outras observações o orientavam. Mas se ele se mostrasse presunçoso, então ninguém fazia cerimônia. Era assim que ensinavam na antigüidade.

Os herdeiros e seguidores desses grandes artistas fizeram-nos chegar os remanescentes dessas tradições e procedimentos pedagógicos simples, sábios, não-registrados. Tentaram seguir o caminho traçado por seus mestres. Alguns, como Fiedótova e Fiedótov, Nadiejda Mikháilovna Medviédieva, V. N. Davídov e outros nomes de talento conseguiram passar diante a essência espiritual das tradições. Já outros, menos dotados, interpretaram essa essência de modo superficial e falavam mais de forma externa que de conteúdo. Terceiros falavam de técnicas de representação em geral e não da essência mesma da arte. Essas pessoas mal dotadas copiavam Schépkin na aparência e imaginavam que lecionavam *à la** Schépkin, embora, na prática, se limitassem a mostrar uma série de clichês, ensinando *"como se faz"* certo papel ou dizendo o que se deveria acabar obtendo como *resultado* final da representação de certo papel.

Em torno de uma mesa, coberta por um pano branco, reuniam-se vários artistas e muitos não-artistas mas pedagogos e burocratas, sem qualquer ligação com a arte. Parece que eles, depois de uma leitura incompleta de algum poema, resolviam por maioria de votos o destino dos examinandos de talento e sem talento. Por experiência própria de muitos anos, sei que os examinandos contemplados com os primeiros lugares raramente justificam as esperanças neles depositadas. Uma pessoa de boa aparência e um pouco de traquejo em espetáculos e concertos amadores não tem dificuldade de enganar num exame até um professor experiente, que, ainda por cima, está predisposto a querer e procurar ver em cada examinando um novo talento. É muito lisonjeiro descobrir um novo gênio. É agradável orgulhar-se de um discípulo de talento. Mas os talentos autênticos estão, não raro, ocultos no recôndito da alma, não sendo fácil trazê-los à superfície. É por isto que minha memória faz este registro: muitos artistas que hoje são famosos estiveram longe dos primeiros lugares nos exames de admissão. Muitos deles, como Orliônov e Knípper, foram barrados em uma das melhores escolas de teatro. Comparem esse método de admissão à escola com aquele que se praticava no teatro antigo e vocês entenderão a diferença.

Tendo representado muito em espetáculos amadores, eu já ganhara experiência.

Cada examinador certamente dizia a meu respeito:

"Claro que não é isso! Não serve para nada. Mas a estatura, a voz e a figura são raras no palco".

Além disso, Glikéria Nikoláievna Fiedótova me conhecia pessoalmente, visto que eu frenqüentava sempre a sua casa e era amigo do seu filho, meu contemporâneo, estudante e grande apreciador do teatro e da arte dramática, mais tarde ator do Máli Teatro. Apesar de ter lido mal, fui aceito.

---

* Em francês, no original russo (N. do T.).

Na época aqui descrita, exigia-se dos alunos um grau de instrução geral bastante amplo, introduziu-se um grande número de disciplinas científicas. Os professores eruditos enchiam a cabeça dos alunos com informações diversas sobre a peça que ensaiavam. Tudo isso excitava o pensamento mas a sensibilidade permanecia esquecida. Usando de muita metáfora e talento, diziam-nos qual devia ser o papel numa peça, ou seja, o resultado final da criação, entretanto faziam silêncio a respeito de como atingir tais fins, de que métodos criativos aplicar para chegar ao resultado desejado. Ensinavam-nos a representar em geral ou em particular um papel, mas não nos ensinaram a nossa arte. Os procedimentos práticos não eram verificados pela pesquisa científica. Eu me sentia uma espécie de massa, de que se fazia um pãozinho com um sabor e um aspecto determinados.

Os alunos aprendiam a ler quase de cor, a representar demonstrando, o que levava a cada um de nós a copiar antes de tudo os seus professores. Os alunos liam com uma correção incomum, fazendo cada vírgula e ponto, seguindo todas as regras gramaticais, e todos se pareciam uns aos outros pelo aspecto externo, que, como um uniforme, ocultava a essência interna do homem. Não fora para isto que o poeta escrevera os seus poemas e baladas, não era nada daquilo que o seu sentimento falava em versos, e o importante para ele nada tinha a ver com o que nos diziam os declamadores de tablado. Conheci professores que ensinavam seus alunos assim:

"Põe impostação e calor na voz! Força, engrossa a voz! Lê como der!"

Outro professor, após o exame do trecho de um espetáculo teste, não se conteve nos bastidores:

"Você não faz nenhum movimento com a cabeça. Quando uma pessoa fala, balança forçosamente a cabeça".

Esse balançar de cabeça tem uma pequena história. Naquela época havia um excelente artista fazendo grande sucessso e motivando muitos imitadores da sua maneira de representar. Infelizmente tinha um defeito lamentável: o hábito de balançar a cabeça. Todos os seus seguidores, totalmente esquecidos de que o seu original era antes de tudo um talento com qualidades excepcionais e uma técnica brilhante, copiaram dele não as qualidades que não se pode herdar de outro, mas tão-somente os seus defeitos, ou seja, a mania de balançar a cabeça, que não é difícil copiar. Turmas inteiras concluíram a escola balançando a cabeça. Em suma, exigia-se que os alunos repetissem os seus mestres. E eles faziam a mesma coisa, só que, evidentemente, de forma bem pior, pois, por falta de talento e técnica, não podiam fazer a mesma coisa tão bem quanto artistas de verdade. Entretanto podiam fazê-lo bem a seu modo. Não importava que fosse pior, entretanto era sincero, verídico e natural, de sorte que neles se podia acreditar. Em arte pode-se fazer muito, contanto que seja convincente em termos artísticos.

Não obstante todos os defeitos do ensino de arte dramática, mesmo assim, graças a alguns pedagogos de talento a quem já me referi, o espírito de Schépkin ainda se manteve nas escolas e chegou aos nossos dias, embora, evidentemente, em forma já decadente.

Ao ingressar na escola de teatro, encontrei a companhia de alunos bem mais jovens que eu. Eram alunos e alunas na faixa etária que começava nos quinze anos, enquanto que eu já era um dos diretores da Sociedade Musical Russa, e presidente de várias instituições beneficentes. A diferença entre nós e as nossas concepções eram notórias demais para que eu pudesse me sentir à vontade no regime escolar e entre alunos autênticos. Além disso, a impossibilidade de ser pontual em razão das minhas obrigações inadiáveis na fábrica e no escritório, as insinuações sobre o meu eterno atraso, as alfinetadas dos colegas a respeito das faltas que abonavam para mim mas não para eles, tudo isso me aborreceu e eu larguei a escola sem passar mais de três semanas nela. Além do mais, pouco depois deixava a escola Glikéria Nikoláievna, por quem valia a pena permanecer.

# O Artista na Adolescência

# O Círculo de Aleksiêiev

## A Opereta

No tempo aqui referido, a opereta estava em grande moda. O famoso empresário Lientovski reunira extraordinárias forças da arte, entre as quais havia talentos autênticos, cantores e artistas de todos os repertórios. Graças à energia desse homem excepcional, fundara-se uma empresa teatral de verão, inédita em todo o mundo pela diversidade, a riqueza e a amplitude. Um quarteirão inteiro na cidade foi ocupado por um denso parque com colinas, caminhos em declive, quadras e lagos artificiais de água corrente. O jardim chamou-se "Ermitage" (não o atual, o novo mas o anterior, o antigo). Hoje não resta mais nem sombra dele, pois toda a sua área foi ocupada por edifícios. O que não havia naquele jardim! Passeios de barco nos lagos artificiais, incrível riqueza e variedade de fogos de artifício, batalhas e afundamentos de encouraçados, passagem em cabo sobre o lago, festas aquáticas com gôndolas, barcos iluminados, ninfas banhando-se nos lagos, balé fora e dentro d'água. Muitos passeios, caramanchões secretos, caminhos com banquinhos poéticos à beira do lago. Todo o jardim banhado por dezenas, e talvez até centenas de milhares de luzes dos refletores, painés e dispositivos de iluminação. Dois teatros — um imenso, para alguns milhares de espectadores, destinado à opereta; outro, a céu aberto, destinado a melodrama e espetáculos fantásticos, denominado *Ateneu,* construído sob a forma de ruínas gregas. Ambos os teatros montavam espetáculos magníficos para aquela época, com várias orquestras, balé, coros e excelentes valores artísticos. Junto ao teatro, duas grandes quadras com palco para espetáculos ao ar livre, imensa platéia a céu aberto. Tudo o que se conhecia na Europa no campo dos espetáculos ao ar livre, começando pelas divas dos *cafés-cantantes* e terminando nos excêntricos e hipnotizadores, tudo isso havia no Ermitage. Todos os que se convidavam a Moscou estavam cotados por cima na bolsa mundial dos atores. Outra quadra, ainda maior, destinara-se ao circo, à acrobacia, aos domadores de feras, aos saltos no ar, corridas, liças e lutas.

Procissões, bandas militares, coros de ciganos, cantores russos, etc. Toda Moscou e seus hóspedes estrangeiros visitavam o famoso jardim. Bufês vendiam sem parar. Famílias, gente simples, cocotes, jovens boêmios, homens de negócios, todos iam à noitinha ao Ermitage, sobretudo nos dias quentes do verão, quando em Moscou o calor era asfixiante. A maior preocupação do empresário Lientovski era ver o seu jardim freqüentado pelas famílias, por isto era extremamente severo com tudo o que prejudicasse a boa reputação do seu estabelecimento. Para mantê-la, ele fazia terrorismo com o público, difundindo a seu próprio respeito os mais incríveis rumores: teria agarrado algum escandaloso pelo colarinho e lançado ao vizinho por cima da cerca, teria esfriado um bêbado enfurecido dando-lhe um banho no lago. As cocotes o temiam mais que ao fogo e por isto não se comportavam no jardim pior que uma senhorita de pensionato para moças nobres. E se alguma delas infringia a ordem, perdia para sempre o direito ao acesso e, com ele, a fonte de ganho.

Poder-se-ia acreditar em tudo isso, uma vez que o severo empresário era homem de aspecto imponente. Tinha uma força enorme, uma figura agigantada com ombros largos, barba negra e leque de tipo um pouco oriental, e longos cabelos russos à moda dos boiardos antigos. A voz estridente, o andar enérgico e seguro, o casaco de fino tecido negro pregueado na cintura e as botas de cano longo envernizadas davam a toda a sua figura uma esbelteza garbosa. Usava uma grande corrente de ouro, ornada de toda sorte de berloques e presentes do público e pessoas famosas, sem excluir a realeza, um boné russo com grande viseira e um imenso bordão, quase um cassetete, metendo medo em todos os adeptos de escândalos. Lientovski aparecia de surpresa em todos os cantos do seu imenso jardim, sem perder de vista nada do que nele acontecia. E foi esse Ermitage, querido da juventude de então, que se tornou o sonho das nossas conquistas teatrais.

No verão de 1884 resolvemos partir para a opereta. E aí tanto os atores de Lientovski quanto o que acontecia no seu teatro e fora dele nos serviram de modelo para cópia.

Na grande quadra diante do teatro em Liubímovka, queríamos construir um tablado para música, com iluminação de lamparinas e luminárias, muitas mesinhas para quem desejasse tomar chá, refresco, queríamos oferecer um programa ao ar livre com fogos de artifício reluzindo no rio. A exemplo do Ermitage, todos os prazeres deviam ser contínuos. Mal terminava um ato do espetáculo, a música começava a tocar de fora, convidando os hóspedes a novos prazeres. Mal estes terminavam, o teatro já dava o sinal para o próximo ato. É fácil imaginar quanta trabalheira nos custou organizar tamanha festa para uma só vez, sem repetição, por não dispormos de público suficiente. Por falta de recursos, nós mesmos fazíamos grande parte dos trabalhos de iluminação e decoração do jardim. Paralelamente a esses trabalhos, seguiam-se os ensaios da opereta com grandes coros e conjunto. Encenava-se o primeiro ato de *Mascota,* onde eu, evidentemente, cantava a parte do belo pastor Pipo. Hoje me dá vergonha ver minha foto nesse papel. Tudo o que havia de banal nos adornos de confeitaria e peloqueria foi empregado para a maquilagem. Bigodes torcidos, cabelos enrolados, pernas apertadas. E isto para um pastor simples, próximo da natureza! A que absurdos chega o ator, quando se vale do teatro para autopromoção! Desta feita eu me entusiasmara com os gestos da ópera e o chlichê morto, caduco. Cantava, evidentemente, de forma amadoresca.

Exceto eu, todos os outros atores estiveram bastante bem em seus papéis. Os coros foram formados com gente de casa e conhecidos, com quem tivesse o menor sinal de voz. Todos eles enfrentaram um imenso trabalho. Muitos, inclusive eu e meu irmão mais velho, tinham de ir quase diariamente à aldeia aí pelas sete da noite, depois do escritório, após o jantar, aí pelas nove, ensaiar até às duas-três da manhã, para no dia seguinte levantar-se às seis e partir para Moscou e mais uma vez retornar para os ensaios noturnos. Não entendo como pudemos suportar esse trabalho. E era ainda mais surpreendente porque nem sempre dormíamos à noite, porque depois dos ensaios íamos para um cômodo grande e comum, reservado para nós e os hóspedes-coristas, e ali passávamos quase toda a noite nos distraindo. Toda a área do cômodo a nós destinado ficava tomada de camas, restando apenas um pequeno corredor para a passagem. Pode-se imaginar o que acontecia no nosso dormitório! Brincadeiras, piadas, conversa fiada, gente rolando de rir, com cólicas de rir, imitações de feras, de macacos, que nós fazíamos saltando do guarda-roupa em trajes de Adão. Banhos noturnos no rio, representações circenses, ginástica, passeios pelo telhado da casa. A coisa chegou a tal ponto que o teto do nosso dormitório rachou. Tivemos de evacuar o nosso quarto e distribuir os coristas por outros cômodos. Mas nem assim nós sossegamos e continuamos a correr em grupos em visitas mútuas.

Tanto dentro, no teatro, quanto fora, na quadra, o espetáculo e os passeios foram um sucesso, mas nenhum proveito trouxeram para nós, artistas. Foram, ao contrário, prejudiciais, uma vez que aos velhos clichês dramáticos eu acrescentei novos — os da ópera e da opereta.

Contudo, a opereta e o *vaudeville* são uma boa escola para os artistas. Não é por acaso que os velhos, nossos precursores, começaram por eles a sua carreira, neles aprenderam arte dramática e construíram a técnica artística. A voz, a dicção, o gesto, os movimentos, o ritmo leve, o ritmo animado e a alegria sincera são indispensáveis no gênero leve. Além disso, são necessários o chique e a elegância, que dão a uma obra o picante daquele gás sem o qual o champanhe se torna água azeda. A vantagem deste gênero consiste ainda em que, requerendo grande técnica externa e assim elaborando-a, ele não sobrecarrega violentamente a alma com sentimentos fortes e complexos, não coloca diante dos jovens atores questões criativas internas acima das suas possibilidades. Naquela época nós compreendíamos todas essas grandes exigências artísticas da opereta e não podíamos aceitar menos, uma vez que o gosto já refinado exigia para a arte precisamente um requinte dessa natureza. Mas eu, como por azar, era alto, desajeitado, sem graça e articulava com defeito muitas letras. Eu me distinguia por uma excepcional falta de jeito: quando eu entrava num cômodo pequeno, corriam para retirar estatuetas, vasos, em que eu esbarrava e quebrava. Uma vez, num grande baile, derrubei um vaso com uma palmeira. Outra vez, cortejando uma senhorinha e dançando com ela, tropecei, agarrei-me a um piano de cauda, que estava com um pé quebrado, e junto com ele caí no chão.

Todos esses fatos cômicos tornaram famosa a minha falta de jeito. Eu nem podia gaguejar que queria ser ator, que isso só provocava risos e brincadeiras dos colegas.

Cabia-me combater os meus dotes, trabalhar a voz, a dicção, o gesto, procurar e sofrer as angústias da criação. O trabalho sobre mim mesmo chegou a virar mania para mim.

O verão estava quente, e eu resolvera deixar o ar do campo, a natureza no verão e o conforto da vida em família. Fazia todos esses sacrifícios para dedicar-me aos estudos na casa vazia da cidade, onde eu podia trabalhar bem a gesticulação e a plasticidade diante do imenso espelho da grande sala de visitas, com boa ressonância da voz nas paredes e escada de mármore. Durante todo o verão trabalhei sem parar das sete da noite, depois do escritório, até às três-quatro da manhã, montando o meu programa.

É impossível enumerar tudo o que fizemos nesse período: qualquer coisa que nos caísse nas mãos — uma manta, um pedaço de tecido, uma parte da roupa, um chapéu de homem ou mulher, — era usado para criar a imagem externa que eu mesmo imaginara para mim. Examinando-me no espelho como meu próprio espectador, eu me familiarizava com o meu corpo e a minha plasticidade. Era inexperiente e não suspeitava do que o trabalho diante do espelho implica de prejudicial. Contudo havia certa utilidade nesse trabalho: eu ficava conhecendo o meu corpo, os seus defeitos e os meios externos para combatê-los. Também em termos de plasticidade teatral eu obtivera grande progresso, o que me ajudou, no ano seguinte, a passar a um novo gênero e tentar a comédia francesa cantada, então em moda graças à extraordinária atriz francesa Anna Jundik, ídolo de Moscou, Petersburgo, Paris e toda a França. A partir desse momento, fiquei a um passo do drama.

Minhas irmãs retornaram de Paris maravilhadas com Jundik, a quem haviam assistido em *Lili*, comédia cantada em quatro atos, com pouquíssimos protagonistas e muitas qualidades musicais e dramáticas. Minhas irmãs não só nos narraram o enredo e a ordem da peça quase literalmente, como ainda cantaram para nós todos os números musicais. Só a memória aguçada dos jovens é capaz de fixar com tamanha precisão um espetáculo visto uma ou duas vezes.

No mesmo instante passamos a transcrever o texto pelas palavras de minha irmã e compor a peça. Ao ser traduzido para o russo, o francês costuma suscitar frases longas e períodos complicados. Mas nós resolvemos escrever o texto apenas com frases curtas, não mais longas que as francesas.

Cada frase traduzida era corrigida pelo ator que iria pronunciá-la. Cada frase deveria encaixar-se bem na língua, permitir ao ator dar-lhe uma entonação e acentuação à francesa. Felizmente, quase todos os atores da peça não só conheciam bem o francês, como entendiam até o seu cheiro e a sua música. Não era por acaso que nas veias da nossa família corria o sangue de uma atriz francesa. Alguns desses atores, especialmente minha irmã mais velha Z. A. Aleksiêieva (Sokolova), chegaram à perfeição. Era impossível saber qual a sua língua: o russo ou o francês. É verdade que, como nós, ela desprezava o sentido e a essência da frase, valendo-se dela mais para reproduzir o som e a entonação do francês. Por isto o espectador de espetáculo russo pensava por instantes que o estava ouvindo numa língua estrangeira. Também em termos de movimento e ação havíamos encontrado o ritmo e a cadência próprios dos franceses. Conhecíamos e sentíamos as técnicas do falar e das maneiras dos franceses.

A *mise-en-scène,* a montagem, foi, evidentemente, uma cópia servil de Paris, ditada por minhas irmãs.

Assimilei muito rapidamente as técnicas da fala e dos movimentos do papel francês e isto logo me deu certa autonomia no palco. É possível que eu não tenha representado a imagem criada pelo autor, mas não há dúvida de que consegui produzir a imagem de um autêntico francês. Isto já é um progresso, pois se copiei, não foi o clichê teatral pronto e morto, mas aquilo que havia de vivo, que eu observara no dia-a-dia. A partir do momento em que senti a peculiaridade nacional do papel, foi-me fácil justificar o ritmo e a cadência dos meus movimentos e da minha fala. Já não era mais o ritmo pelo ritmo, a cadência pela cadência; embora de natureza genérica, era o ritmo interno próprio de todos os franceses ***em geral*** e não de um indivíduo que eu representava.

O espetáculo teve um sucesso estrondoso e repetiu-se muitas vezes, com sala superlotada, evidentemente de graça. A possibilidade de repetir seguidas vezes o nosso espetáculo nos deixava orgulhosos. Queria dizer que nos tornávamos populares. A heroína da festa era minha irmã Z. S. Aleksiêieva (Sokolova), enquanto eu obtinha um sucesso modesto.

Terá havido proveito desse espetáculo em termos artísticos? Acho que sim, inclusive um duplo proveito. Em primeiro lugar, a imitação da língua francesa atenuava a nossa fala pesada e lhe dava certa graça, abrandando a imprecisão nacional russa. Em segundo, o próprio conteúdo da peça e a natureza dos papéis exigiam naturalmente de nós um novo enfoque do papel: abordá-lo pela peculiaridade. De fato, no primeiro ato eu era um soldado jovenzinho — o corneteiro *"piou-piou"**; no segundo, um ágil oficial de uns vinte e cinco anos e, no último, um velho general gotoso na reserva. Não importa se era externa a peculiaridade que eu então procurava, pois do externo às vezes conseguimos chegar ao interno. Não é, evidentemente, o melhor processo criativo, contudo vez por outra é possível. E em certas passagens ele me ajudou a viver o papel, como ocorrera antes na encenação de *Um senhor prático,* onde fiz o papel de um estudante.

Para a temporada de inverno seguinte, no teatro-refeitório da cidade o círculo familiar de Aleksiêiev preparava uma encenação grande e difícil dirigida por meu irmão V. S. Aleksiêiev: a opereta japonesa *Mikado,* com música do compositor inglês Sullivan e decoração de K. A. Koróvin.

Durante todo aquele inverno nossa casa transformara-se num canto do Japão. Uma família inteira de acrobatas japoneses do circo local passavam o dia e a noite em nossa casa. Eram pessoas muito decentes, que chegaram na hora certa. Os japoneses nos ensinaram todos os seus costumes: o andar, a postura, as reverências, a dança, os gestos com o leque e como manejá-lo. Isto é um bom exercício para o corpo. Por orientação deles foram costurados para todos os participantes e até não participantes trajes japoneses de chita com cintas para os ensaios, os quais nós mesmos treinávamos vestir e enrolar. As mulheres passavam dias inteiros com as pernas enfaixadas nos joelhos: o leque tornou-se um objeto indispensável e habitual para as mãos. Já surgira entre nós, segundo a tradição japonesa, a necessidade de recorrer ao leque para melhor nos explicarmos nas conversas.

Ao voltarmos para casa após os ensaios do dia, nós nos paramentávamos com nossas roupas japonesas de ensaio e assim ficávamos do anoitecer até altas horas, e todos os dias de festa. À mesa da refeição ou do chá da família os japoneses se sentavam com seus leques, que pareciam sempre rir-se ou cricrilar quando os abriam ou fechavam bruscamente.

Tínhamos aulas de dança japonesa, e as mulheres aprendiam todas as maneiras sedutoras das gueixas. Sabíamos dar voltas sobre saltos altos, mostrando ora o perfil direito, ora o esquerdo, cair no chão dobrados como ginastas, correr a passos curtos de forma cadenciada , saltar, caminhar a passos miúdos de forma coquete. Algumas damas finalmente aprenderam a lançar para a frente o leque no ritmo da dança, de forma que, ao voar, ele fizesse um semicírculo e caísse nas mãos de outros: bailarino ou cantor. Aprendemos a fazer malabarismo com o leque, a passá-lo por sobre os ombros, entre as pernas e, mais importante, assimilamos sem exceção todas as poses japonesas com o leque e delas compusemos, toda uma escala de gestos por números, fixada em toda a partitura como notas em músicas. Assim, para cada passagem, compasso ou nota forte foi definido o gesto próprio, o movimento e a ação com o leque. Nas cenas de massa, i.e, nos coros, cada um dos cantantes recebeu sua escala de gestos e movimentos com o leque para nota musical, compasso ou passagem a ser acentuada. As poses com o leque eram estabelecidas de acordo com o programado pelo conjunto, ou melhor, por todo um caleidoscópio de grupos que se alternavam e se refundiam sem cessar: enquanto uns levantavam o leque, outros o abaixavam, abrindo-o bem embaixo, juntinho aos pés, esses faziam o mesmo para a direita, aqueles para a esquerda, etc.

---

*Em francês, no original russo (N. do T.).

Quando nas grandes cenas de conjunto colocava-se em movimentos todo esse caleidoscópio e por todo o palco voavam pelos ares leques imensos, médios e pequenos, vermelhos, verdes e amarelos, a respiração ficava presa por causa dessa impressionante teatralidade. Encheram-se muitas pistas para que do primeiro plano, onde os atores estavam deitados no chão com os leques, ao último, onde eles ocupavam os lugares mais altos, preencher com leques todo o arco de um cenário baixo; eles o cobriam com uma cortina. As pistas cênicas são um procedimento antigo porém propício para o diretor de cena fazer os argumentos teatrais. Acrescentem-se à descrição do espetáculo os trajes de cores vivas, muitos dos quais japoneses autênticos, couraças antigas dos samurais, bandeiras, plasticidade original, a agilidade dos atores, a acrobacia, o ritmo, as danças, os rostinhos jovens e bonitos das senhoras e dos rapazes, o entusiasmo e o temperamento, — e o sucesso ficará compreensível.

Só eu era uma mancha no espetáculo.

Coisa estranha, inexplicável!

Como era que eu — um dos diretores de cena, que ajudava meu irmão, diretor da opereta, a procurar novo tom e estilo de encenação como ator não queria deixar a falsa beleza mais banal, mais típica de ópera teatral e cartão postal? Depois de trabalhar a plasticidade durante os ensaios de verão na sala de visitas vazia a que já me referi, eu não conseguia afastar-me dela nesse espetáculo japonês e procurava fazer ali um cantor italiano bonitinho. Como inclinar à japonesa o meu corpo alto e magro, quando eu apenas sonhava em endireitá-lo! Assim, como ator, também desta vez eu me firmava apenas nos velhos erros e na banalidade da ópera.

Para a apresentação seguinte resolvemos montar um espetáculo dramático, uma vez que estávamos saturados de opereta. Não valeria a pena deter-me nesse trabalho, não fosse uma circunstância relacionada a esse espetáculo, que me influenciou como artista. Aconteceu que, no referido espetáculo, tive o azar de fazer um papel trágico num simples *vaudeville*, denominado *Um azar muito especial*. O enredo era o mais banal: para dar uma lição à mulher e suscitar-lhe arroubo amoroso, o marido representa uma tragédia: finge ter tomado veneno, que já estaria fazendo nele efeito letal. O resultado é tudo terminando em beijos.

Precisei desse *vaudeville* leviano não para provocar o riso, mas para experimentar nele a minha força dramática e deixar o público comovido. E eu, por tolice, consegui o impossível e incompatível: uma série de momentos cômicos.

— Estou causando impressão? — perguntei, após fazer o papel num ensaio.

— Não sei... para dizer a verdade, em mim não causou, — respondeu um espectador, desculpando-se.

— E agora?...

Corri para o palco e tornei a fazer tudo desde o começo, forçando ainda mais, o que só piorava a situação.

Porém... a maquiagem, a juventude, a voz estridente, a capacidade de produzir efeito teatral, os bons modelos que eu havia copiado, tudo isso acabou agradando a alguém. E uma vez que não existe ator sem fãs, apareceram também os meus nesse papel, e eu, evidentemente, só reconhecia a competência destes, atribuindo à opinião de todos os outros inveja, tolice e incompreensão.

Para justificar seus próprios erros e deixar-se levar por ilusões, cada ator dispõe de um verdadeiro manancial de causas e pretextos. Eu também os tive, e com excedente, para me fazer crer que eu era um trágico nato. Pudera! Se até em *vaudeville* eu era capaz de comover! Na realidade, porém, a coisa era diferente. As cores da tragédia são mais vivas, mais visíveis, afetam mais os olhos e os ouvidos. Por isto todos os meus erros manifestaram-se desta feita com mais intensidade do que em outros espetáculos. Quando se destoa a meia voz é desagradável, mas quando se destoa a plenos pulmões o desagradável acentua-se ainda mais . Daquela vez eu destoava a plenos pulmões.

Apesar dos pesares, naquele espetáculo fiz o meu primeiro papel trágico!...

# Um Concorrente

Nesse período, apareceu entre nós um concorrente nos espetáculos amadores domésticos: o círculo de Savva Ivânovitch Mamôntov.

Antes eu já prometera algumas palavras sobre esse homem admirável, que se notabilizou não só no campo das artes como também na vida pública. Foi ele que levou a estrada de ferro ao norte, a Arkhângelsk e Múrman, tentando uma saída ao oceano, e ao sul, às minas de carvão de Donetz, visando ligá-las ao centro carbonífero. Não obstante, foi alvo de chacota e tachado de vigarista e aventureiro quando iniciou esse importante empreendimento cultural. E foi ainda o mesmo Mamôntov que, agindo como Mecenas da ópera e dando aos artistas importantes orientações sobre maquiagem, trajes, gesto e até canto, sobre questões gerais de criação da imagem cênica, deu um poderoso impulso à cultura da ópera russa: lançou Chaliápin, através deste fez Mússorgski popular depois de rejeitado por muitos peritos, promoveu em seu teatro o enorme sucesso da ópera de Rimski-Kórsakov *Sadkó* e com isto contribuiu para despertar-lhe as energias criadoras e criar *A noiva do tzar* e *Saltan,* escritas para a ópera de Mamôntov e ali representadas pela primeira vez. Nesse teatro, onde ele nos exibiu várias montagens maravilhosas de óperas do seu trabalho como diretor de cena, vimos pela primeira vez, ao invés das decorações artesanais anteriores, uma variedade de criações magníficas do pincel de Vasnietzov, Poliônov, Sieróv e Koróvin, que, juntos com Riépin, e outros dentre os melhores pintores russos daquela época quase cresceram e, pode-se dizer, passaram a vida em casa e junto à família de Mamôntov. Por último, talvez sem ele nem o grande Vrubel tivesse conseguido subir, abrindo caminho para a fama. Sabendo-se que seus quadros foram desaprovados na Exposição Russa de Níjni Nóvgorod, e a despeito da sua enérgica interferência Mamôntov não conseguiu inclinar o júri para uma avaliação mais favorável. Então ele resolveu construir com seus próprios recursos um pavilhão inteiro para Vrubel e expor ali todos os seus quadros. Depois disto o pintor atraiu a atenção do público, foi reconhecido por muitos e posteriormente tornou-se famoso.

A casa de Mamôntov ficava na rua Sadóvaia, perto de Krásnie Voróta e da nossa casa. Era um abrigo para os jovens pintores de talento, escultores, músicos, cantores, dançarinos. Mamôntov se interessava por todas as artes e a todas entendia. Uma ou duas vezes por ano montavam-se em sua casa espetáculos para crianças, e às vezes para adultos. Mais amiúde encenavam-se peças na própria casa, escritas pelo dono ou seu filho. Às vezes compositores conhecidos apresentavam uma ópera ou opereta. Assim veio à luz a ópera *Camorra* com texto de S.I. Mamôntov. Montavam-se também peças de compositores russos famosos, como *Branca de Neve,* de Ostrovski, para a qual Víctor Vasnietzóv compôs na época a decoração e fez os esboços dos trajes, reproduzidos em várias publicações artísticas ilustradas. Esses espetáculos famosos, totalmente ao contrário do nosso círculo caseiro de Aleksiêiev, eram sempre encenados às pressas, na semana do Natal ou do carnaval, quando havia intervalo nas atividades escolares das crianças. O espetáculo era ensaiado e durante duas semanas preparavam-se a decoração e o vestuário. Nesse período os trabalhos não cessavam dia e noite, e a casa se transformava numa enorme oficina. Jovens e crianças, parentes e conhecidos chegavam à casa de todos os recantos e ajudavam na faina geral. Uns preparavam as tintas, outros imprimiam as telas, ajudando os pintores que pintavam as decorações, aquele trabalhava o móvel e os acessórios... Enquanto isso, no lado feminino cortavam-se e costuravam-se os trajes sob inspeção dos próprios pintores, a quem a todo instante pediam socorro e explicações. Em todos os cantos do cômodo foram colocadas cadeiras para o corte; ali experimentavam os trajes nos atores, que a cada minuto chamavam do ensaio; ali os costureiros voluntários e os pagos e as costureiras trabalhavam dia e noite, alternando-se. Em outro canto do cômodo, um músico acompanhava ao piano uma jovem cantora, que cantava uma ária e uma cançoneta aparentemente sem dons geniais para a música. Todo esse trabalho se desenvolvia na casa ao som das batidas dos carpinteiros, que vinham do grande quarto que servia de gabinete e oficina ao dono da casa. Ali faziam os tablados e o palco. Sem dar atenção ao barulho, um dos muitos diretores de cena ensaiava com os atores ali mesmo, entre tábuas e serragem. Outro ensaio idêntico acontecia em plena passagem, ao pé da escada principal. Todos os mal-entedidos relacionados com o trabalho dos atores e diretores eram levados ao diretor principal, i.e, ao próprio Mamôntov. Ele ficava sentado no grande refeitório, diante da mesa de chá e frios, onde havia comida o dia inteiro. Ali se acotovelavam os voluntários, que chegavam sem cessar e se alternavam na preparação do espetáculo. Em meio a essa barulheira e gritaria o próprio anfitrião escrevia uma peça, enquanto lá em cima ensaiavam os seus primeiros atos. Mal se copiava a folha recém-escrita, esta era entregue ao ator, que corria para cima e pela nova página ainda fresca ensaiava o que acabava de sair da pena para a cena. Mamôntov tinha uma impressionante capacidade de trabalhar rodeado de gente a fazer várias coisas ao mesmo tempo. Naquele momento dirigia todos os trabalhos e escrevia uma peça, brincava com os jovens, ditava documentos comerciais e telegramas sobre seus complicados assuntos ferroviários, dos quais era o pioneiro e administrador.

O resultado de duas semanas de trabalho era um espetáculo original, que maravilhava e irritava ao mesmo tempo. De um lado, as maravilhosas decorações saídas do pincel dos melhores pintores e o excelente plano de direção criavam uma nova era na arte teatral e se impunham à atenção dos melhores teatros de Moscou. De outro, nesse fundo magnífico mostravam-se amadores

que não tiveram tempo não só de ensaiar como até mesmo de decorar os seus papéis. O intensivo trabalho de bastidores do ponto, as desalentadoras interrupções e pausas dos assustados artistas, de quem não se ouviam as vozes baixas, certas convulsões em vez de gestos, provocados pela timidez, e a total ausência de técnica artística tornavam-se não-cênico o espetáculo e inúteis a própria peça, o maravilhoso plano de direção e a encantadora montagem externa. É verdade que vez por outra algum papel brilhava pelo talento, uma vez que entre os atores havia artistas autênticos. Em tais ocasiões todo o palco ganhava vida por certo tempo, enquanto ali estava o artista. Era como se esses espetáculos tivessem sido criados para demonstrar a total inutilidade de todo o cenário quando falta a figura principal no teatro: o ator de talento. Compreendi isto justamente nesses espetáculos e vi com meus próprios olhos o que significava ausência de acabamento, ensaio cuidadoso e conjunto geral em nossa arte coletiva. Convenci-me de que no caos não pode haver arte. Arte é ordem, harmonia. Que me importa o tempo gasto na montagem de uma peça: um dia ou um ano? Ora, não vou perguntar a um pintor em quantos anos ele pintou um quadro. Para mim é importante que as criações de um pintor único ou de uma equipe de cena sejam completas e acabadas, harmoniosas e coesas, para que todos os participantes de um espetáculo estejam sujeitos a um único fim criativo. Era estranho que Mamôntov, um artista e pintor tão sensível, econtrasse certo encanto na própria negligência e pressa do seu trabalho teatral. Nesse terreno discutíamos constantemente e nos indispúnhamos com ele, nesse terreno nasceu certa concorrência e certo antagonismo entre os espetáculos dele e os nossos. Isto não me impedia de participar dos espetáculos de Mamôntov, representar papéis ali, ficar sinceramente maravilhado com o trabalho dos pintores e diretores de cena; mas como ator eu nada recebia desses espetáculos, exceto amargura.

Contudo, eles desempenharam importante papel na arte decorativa do teatro russo; suscitaram o interesse de pintores de talento, e desde então surgiram no horizonte pintores autênticos, que começaram a afastar paulatinamente os antigos decoradores que se assemelhavam a simples mamarrachos.

# Interregno

## O Balé, A Carreira na Ópera, O Trabalho Amador

As coisas andavam mal no nosso círculo de Aleksiêiev. Minhas irmãs tinham-se casado, meu irmão também, todos tinham filhos, surgiram as preocupações que impediam de dedicar tempo ao teatro. Não havia possibilidade de organizar um novo espetáculo, e eu entrara num período bastante longo de inoperância. Mas o meu cuidadoso destino não cochilava nem me deixava perder tempo em vão. À espera de um novo trabalho, ele me mandou antes de mais nada para o reinado de Tepsícore, coisa indispensável para o nosso mano artista dramático. Entretanto passei a freqüentar o balé sem qualquer fim premeditado. No período do ''interregno'', eu andava pra cima e pra baixo, e fui acabar dando no balé a fim de ver como meus companheiros, verdadeiros baletômanos, ''pegavam os bobos''. Fui a fim de rir, e acabei caindo.

Os adeptos do balé prestam uma espécie de serviço. Não perdem um único espetáculo, mas chegam sempre atrasados para, ao som da música, passar solenemente aos seus lugares pela passagem central da platéia. Bem diferente é quando *ela,* ou seja, o objeto do amor do adepto do balé, está em cena desde o início do ato. Neste caso ele se dirige ao seu lugar durante a abertura. Não queira Deus que se atrase, seria uma ofensa! Depois *ela* termina o seu número, e no programa não consta nenhuma diva famosa, seria indigno de um apreciador verdadeiro perder tempo vendo mediocridades. Enquanto estas dançavam, era preciso ir a um quartinho especialmente preparado para os baletômanos na sala de fumar, e ficar ali sentado até que o lanterninha (para isto adaptado) chegasse anunciando a cada um dos cortejadores:

''Estão começando!'' Isto significava que o objeto do amor de um ou outro baletômano logo apareceria em cena e era preciso montar guarda. E dispensável dizer que o objeto do amor não se distinguia por grande talento. Evidentemente, era preciso olhar para *ela* sem retirar o binóculo da cara, e não só quando ela dançava mas especialmente quando não fazia nada pois, aí começava o telégrafo mímico.

Um exemplo: ela fica em pé a um lado, enquanto outra dança. Olha através da ribalta na direção do lugar cativo do baletômano, seu galã. Sorri. Logo, tudo bem, ela não está zangada. Se não sorrisse mas lançasse um olhar perdido no vazio e desviasse o olhar triste para um lado, baixasse a vista e saísse devagarinho para os bastidores, então estaria zangada e não queria olhar. Então a coisa estaria mal. Então o coração do pobre baletômano saltaria de susto, e a cabeça começaria a girar. Ele se precipitaria para o amigo, sentindo-se como se lhe tivessem cuspido na cara em público, sentar-se-ia ao seu lado e começaria a sussurrar:

— Você viu?

— Vi, — responde o outro, sombrio.

— O que significa isso?

— Não compreendo...Esteve na galeria?

— Esteve.

— Sorriu? Mandou beijos pelo postigo?

— Mandou.

— Então não compreendo nada.

— O que devo então fazer? Mandar flores?

— Você ficou louco. Flores para uma aluna, nos bastidores!...

— Então o que fazer?

— Deixe eu pensar... Espere! A minha está olhando...Bravo, bravo! Bata palmas!

— Bravo, bravo! Bis!

— Não, não vai haver bis... Nós vamos fazer o seguinte: você compra flores, eu escrevo um bilhete e mando para a minha junto com as flores. Está entendendo? Ela entrega as flores e explica tudo!

— Genial! Meu amigo, meu amigo! Você sempre me quebrando os galhos! Vou correndo!

No ato seguinte, *ela* apareceu com uma flor no corpete. Olhou na direção do faltoso baletômano e sorriu. Este pulou de êxtase e tornou a correr para o amigo.

— Sorriu! Sorriu! Graças a Deus! Só há um problema: por que estaria zangada?

— Venha ter conosco depois do espetáculo que a minha lhe contará tudo!

Depois do espetáculo o baletômano deve acompanhar a dama do seu coração até a casa dela. E os que estão apaixonados pelas alunas da escola, ficam a esperá-las na entrada dos artistas. Ali acontecem as seguintes cenas: aproxima-se uma grande carruagem, abre-se a porta da frente, ou seja, a que fica mais perto da entrada da escola. *Ela* salta para dentro da carruagem e se coloca junto à portinha oposta, i.e, a traseira, cobrindo-a com o tronco. A janelinha baixa, *ele* se aproxima e ou beija, ou entrega um bilhete, ou diz algo muito breve mas profundo, em que valeu passar a noite toda pensando. Equanto isso outras alunas, colegas dela, entram na carruagem pela porta de trás.

Havia também baletômanos ousados, que conseguiam nesse ínterim raptar uma pupila e, tendo-a raptado, metê-la numa carruagem de luxo e sair em disparada por várias ruas. Quando a carruagem escolar chegava à entrada da escola, os fugitivos já estavam lá. *Ele* sentava a sua dama na portinha traseira da carruagem enquanto outras pupilas entravam pela dianteira, bloqueando com seus corpos do olhar da dona o regresso secreto da fugitiva. Mas essa era uma manobra difícil, que requeria o suborno do cocheiro, do porteiro e toda uma organização.

Após acompanhar a pupila, o baletômano vai à casa do amigo, ou melhor, da dama do seu coração. Ali tudo se esclarece na hora e com muita simplicidade. Acontece que a ocorrência triste de hoje deveu-se ao fato de que, na véspera, todos estavam na galeria em frente às janelas da Escola de Teatro, na hora combinada as pupilas olharam pela janela, mandaram beijos pelo postigo, fizeram toda sorte de sinais cabalísticos mas na janela de baixo apareceu a dona, ou seja, a inspetora de plantão. Então os baletômanos se esconderam precipitadamente. Algum tempo depois elas retornaram, mas o baletômano culpado não apareceu, razão por que a sua dama do coração foi alvo do riso cruel das suas amigas.

Nos quartos mobiliados, onde costumavam morar as dançarinas solteiras, muita coisa lembrava a vida estudantil nas mansardas. Juntavam-se inquilinos de diversos quartos, uns saíam para comprar salgados, outros dividiam o que tinham, os admiradores traziam bombons e serviam uns aos outros. Assim se improvisava um jantar com chá e samovar. Durante esse repasto, metia-se sem dó nem piedade o malho nas atrizes e na direção ou se contava algum acontecimento da vida do teatro e do mundo dos bastidores, mas o principal era que se discutia minuciosamente o último espetáculo. Era desses momentos que eu gostava muito, pois, ao ouvir, eu me aprofundava nos mistérios da arte do balé. Para quem não se propõe estudar especialmente um objeto mas tão-somente conhecê-lo em linhas gerais, procurando entender aquilo que talvez venha a estudar posteriormente em detalhes, o mais interessante e conveniente é assistir às discussões vivas dos especialistas sobre o que acaba de ser visto e, conseqüentemente, verificado pessoalmente. Essas discussões sobre modelos vivos, com demonstração dos princípios ali abordados, foram o que mais me introduziu nos segredos da técnica do balé. Quando uma bailarina não conseguia demonstrar em palavras convencia com os pés, ou seja, dançava ali mesmo. Não raro, também em situações dessa natureza tive de fazer o papel de cavalheiro e sustentar a bailarina que fazia sua demonstração. Eu andava, e minha falta de jeito me explicava de maneira patente o segredo de algum procedimento técnico ou truque. Se acrescentarmos as eternas dicussões entre os baletômanos no quarto de fumar do teatro, aonde eu tinha acesso e onde costumava estetas inteligentes, eruditos e sensíveis, que não discutiam a dança e a plasticidade do ponto de vista da sua técnica externa mas da impressão estética que produziam ou dos fins artísticos e criativos, eu tinha material mais que suficiente para conhecer e perquirir. Eu, repito, assimilava tudo isso sem um fim determinado, uma vez que não freqüentava o balé com vistas à aprendizagem mas porque gostava da vida misteriosa, colorida e poética dos bastidores.

Quanta beleza, quanto capricho há nos ângulos da parte posterior das decorações, com reflexos inesperados de luz dos painéis distribuídos por toda parte, projetores e lanternas mágicas. Aqui o azul, ali o vermelho, adiante o violeta. Noutro canto, um *cromótropo** móvel de água. Altura infinita e escuridão em cima, uma profundeza misteriosa embaixo, no alçapão. Grupos de pintores esperando a saída dos artistas em seus trajes de tecidos policrômicos. No entretanto luz ofuscante movimento alucinante, caos, trabalho. Telas pintadas voando para cima e para baixo com suas montanhas, seus rochedos, rios, mar, céu limpo, nuvens ameaçadoras, vegetações paradisíacas, calor infernal. Imensas paredes coloridas dos pavilhões deslizando pelo chão, colunas em relevo, arcos, partes arquitetônicas. Operários exaustos banhados de suor, sujos, desgrenhados, enquanto, ao seu lado, uma bailarina etérea desentorpece os pezinhos e as mãozinhas, preparando-se para voar no palco. Os fraques dos componentes da orquestra, as librés dos lanterninhas, os uniformes dos militares, os trajes dos baletômanos almofadinhas. Ruído, vozerio, clima nervoso — tudo se confundia e se misturava, todo o palco se desnudava para que, depois da Babel criada, tudo retornasse paulatinamente à ordem e se criasse um quadro novo, coeso, harmonioso.Se existe o maravilhoso na terra, ele só acontece no palco!

---

* O autor emprega o termo justaposto *khromotrop* no original russo (N. do T.).

Em meio a semelhante cenário, é possível alguém não se apaixonar? Eu estava apaixonado, há um semestre inteiro vinha olhando para uma aluna da escola, que, como me asseguravam, estava perdidamente apaixonada por mim, e eu tinha a impressão de que ela me sorria e fazia sinais misteriosos do palco. Havíamos sido apresentados pela primeira vez quando as alunas tinham sido liberadas para passar o Natal em suas casas. Porém... um escândalo! Acontece que eu estava há meio ano olhando para a que considerava minha. Mas essa outra também caiu logo no meu agrado e imediatamente me apaixonei por ela. Tudo isso era infantilmente ingênuo, misterioso e poético e, mais importante, puro. É falso pensarem que no balé reina outro espírito, um espírito depravado . Não o vi e recordo com gratidão aquele tempo alegre, a paixão e o envolvimento que vivi no reino de Tepsícore. O Balé é uma arte maravilhosa, entretanto... não é para nós, atores dramáticos. Precisamos de coisa diferente. De outra plasticidade, outra graça, outro ritmo, gesto, andar, movimento. De tudo, de tudo diferente! Precisamos apenas assimilar dali a admirável capacidade de aplicar-se e trabalhar o corpo.

No período do meu envolvimento com o balé veio a Moscou a famosa dançarina Zucchi, e freqüentemente esteve em nossa casa. Depois do almoço ela não raro dançava no nosso palco.

Nessa época os meus irmãos tinham um educador, um corcunda.

''Para ser feliz, é preciso abraçar e beijar um corcunda certo

número de vezes'', reza a superstição italiana. Zucchi teve vontade de ser muito feliz, e por isto precisava beijar o corcunda muitas vezes. Mas como fazê-lo?

Foi aí que nós demos a Zucchi a idéia de inventar um espetáculo beneficente no nosso palco: representar o balé *Esmeralda,* pedindo ao corcunda que fizesse o papel do Quasímodo. Então, na forma de ensaio e repetição de certas partes do balé, ela podia abraçá-lo e beijá-lo à vontade, tantas vezes quanto o exigisse a felicidade italiana. Fiquei com a incumbência de contar os beijos e abraços dela.

Começaram os ensaios, que Zucchi dirigia e fazia o papel principal de Esmeralda. Era a nossa oportunidade de vê-la dançar, dirigir e representar. Era só disso que precisávamos. Graças à superstição, Zucchi levava seu trabalho a sério. Tinha de conduzir os ensaios de forma a que o corcunda acreditasse na seriedade deles e na necessidade da nossa trama teatral. Durante esses ensaios podíamos observar de perto o trabalho de uma grande atriz, e isto se tornava ainda mais interessante para nós porque Zucchi era acima de tudo uma atriz dramática, a bailarina só vinha depois, embora este aspecto também estivesse nas alturas. Nesses ensaios meio de brincadeira eu via a fantasia inesgotável dela, a dinâmica perspicácia, a engenhosidade, o gosto na escolha dos problemas da criação e na composição da *mise-en scène,* uma capacidade inusitada de adaptação e, o mais importante, uma fé ingênua e infantil no que fazia a cada instante no palco e no que acontecia em torno dele. Ela dava ao palco toda a sua atenção, sem reservas.

Impressionava-me ainda ver seus músculos à vontade, livres de tensão, nos momentos de intensa elevação espiritual, tanto no drama como na dança, quando eu a tocava para sustentá-la como cavalheiro. Já comigo acontecia justamente o contrário: eu sempre ficava tenso no palco e minha fantasia sempre claudicava, uma vez que eu me valia de modelos alheios. Minha engenhosidade cênica, adaptabilidade, o gosto pelos problemas, etc., consistiam apenas em me fazerem parecidos com os atores que eu copiava. Eu nem sequer tinha onde aplicar meu próprio gosto e originalidade, e novamente porque eu me valia de modelos alheios já prontos. Dirigia a minha atenção não ao que ocorria no palco, onde eu ia buscar os meus protótipos. Eu não fazia o que eu mesmo sentia, mas repetia o que o outro sentia. Mas não podemos viver com o sentimento de outro se ele não se transformou no nosso próprio sentimento. Por isto eu copiava apenas externamente os resultados da emoção alheia; fazia força e ficava tenso. Talvez Zucchi me tenha feito meditar pela primeira vez sobre um erro contra o qual eu ainda não sabia como lutar.

Depois do balé, veio em minha vida o período do envolvimento com a ópera, sob a ifluência de Mamôntov. Nos anos setenta a ópera nacional russa entrou em animação. Tchaikovski e outros astros do mundo da música passaram a compor para o teatro. Entreguei-me ao envolvimento geral, imaginei-me cantor e comecei a preparar-me para a carreira na ópera.

Naqueles idos, fazia sucesso no magistério musical um cantor famoso — o tenor Fiódor Pietróvitch Komissarjevski, pai da famosa atriz Vera Fiódorovna Komissarjévskaia e de Fiódor Fiódorovitch Komissarjevski, diretor teatral famoso no nosso tempo. Comecei a ter aulas de canto com ele. Diariamente, após o trabalho no escritório, amiúde sem ter tido tempo para jantar, eu corria para o outro extremo da cidade para receber aula do meu novo amigo. Não sei o que me foi mais proveitoso: se as próprias aulas ou as conversas depois delas.

Quando me pareceu que minhas aulas de canto haviam chegado a um ponto que já me permitiam fazer alguma parte, resolvemos montar o espetáculo. O próprio Komissarjevski, com saudade do palco, resolveu representar junto comigo. O nosso teatro-refeitório andava vazio, razão por que resolvemos aproveitá-lo. Preparei duas cenas: um dueto com Mefistófeles do *Fausto* (Komissarjevski e eu) e o primeiro ato da ópera de Dargomijski *A sereia,* onde eu cantava Miélnik e Komissarjevski o príncipe. Além disso, para os outros alunos preparamos outros trechos, dos quais participavam cantores de verdade com vozes incomparáveis à minha. No segundo ensaio fiquei rouco, e quanto mais cantava pior ficava.

Uma lástima! É agradável e incrivelmente fácil representar em ópera. Justamente representar, não cantar (especialmente quando não se tem voz). Tudo já foi feito pelo compositor, e basta transmití-lo com competência para que o sucesso esteja garantido. Não posso entender como alguém pode não se envolver com a criação de um compositor de talento. Sua música, o arranjo e o *leitmotiv* eram convincentes, claros e eloqüentes, dando a impressão de que até um morto conseguia executá-los. Bastava apenas não impedir a si mesmo de entregar-se à força mágica do som. Além do mais, os clichês operísticos de Mefistófeles e Miélnik de *A sereia* já estavam de tal forma definidos, claros e de uma vez por todas padronizados que dispensavam qualquer trabalho prévio: vai ao palco e representa como manda o figurino! Em suma, copia e só! Os meus ideais daqueles tempos não iam além disso, e ainda por cima eu queria me parecer aos atores de verdade, particularmente ao favorito do momento pelo qual eu estava fascinado naqueles dias.

Para a minha felicidade, o espetáculo não foi além de um ensaio geral, pois ficara claro que não me traria fama. Além do mais, por causa do trabalho intenso e diário minha voz foi-se extinguindo cada vez mais até se extinguir a tal ponto que eu nada conseguia arrancar da garganta além de um ronco.

Colocando-me no mesmo tablado ao lado de bons cantores, compreendi a inutilidade da minha matéria vocal para a ópera e a deficiência da minha preparação musical. Vi com clareza que nunca daria para cantor e precisava abandonar para sempre os sonhos de fazer carreira na ópera.

As aulas de canto cessaram, mas eu não deixei de ir, quase diariamente, à casa do meu ex-professor F. P. Komissarjevski, para conversar com ele sobre arte e encontrar pessoas ligadas à música e ao canto, professores do Conservatório onde Komissarjevski dirigia as classes de ópera e eu figurava ainda como um dos diretores. Revelando um segredo, digo que eu alimentava cá comigo a atrevida idéia de fazer-me auxiliar de Komissarjevski nas aulas de ritmo, que eu inventara para mim. É que eu não conseguia esquecer a impressão encantadora que conservara dos ensaios da ópera, do efeito do ritmo ao som da música. Não podia deixar de perceber que os cantores davam um jeito de combinar ao mesmo tempo vários ritmos totalmente diversos: a orquestra e o compositor mantêm o seu ritmo, o canto segue por vias obrigatoriamente paralelas a ele, mas o coro levanta e baixa automaticamente os braços em outro ritmo, assume um terceiro ritmo; dependendo do estado de ânimo, cada cantor atua, ou melhor, nada faz em seu ritmo, ou, mais exatamente, em qualquer ritmo.

Demonstrei a Komissarjevski a necessidade de cultivar o ritmo físico para o cantor. Ele se deixou levar por minha idéia. Já encontráramos acompanhador-improvisador e passávamos fins de tarde inteiros em movimento, sentados ou calados em ritmo.

Infelizmente o Conservatório não permitiu que Komissarjevski organizasse a turma projetada e os nossos ensaios cessaram. Mas desde então mal eu escuto música, sinto irromperem em mim movimentos rítmicos e mímica nas mesmas bases em que me parecia ouví-los naquele tempo.

Aqueles fundamentos então vagos eu vislumbrei também na cena dramática, mas não conseguia entender o que me orientava quando eu caía nessa ou naquela onda rítmica.

Percebendo o campo do ritmo mas sem ter plena consciência dele, esqueci-o por algum tempo. Mas, ao que parece, meu inconsciente não parava de funcionar. Entretanto... deixemos isto para o momento propício.

Em resumo, o canto não era a minha vocação. O que fazer? Retornar à orquestra, aos espetáculos caseiros? Mas eu já não conseguia fazê-lo. Eu aprendera demais com Komissarjevski sobre os fins supremos e os problemas da arte.

Além disso, a nossa *troupe* de casa se dissolvera, como já tive oportunidade de lembrar.

Restava o drama. Mas eu compreendia que este era o gênero de arte cênica mais difícil para estudar. Eu estava numa encruzilhada, agitava-me, sem encontrar o que fazer.

Nesse período do "interregno" ainda em continuidade, o destino me deu uma lição muito útil para a minha evolução artística.

No nosso estabelecimento teatral realizava-se um espetáculo beneficente com a seguinte atração para o público: nós, amadores do círculo dramático de Aleksiêiev, tínhamos como colegas de palco alguns artistas do Máli Teatro. Encenávamos *O felizardo,* peça, de V. I. Niemiróvitch-Dântchenko, o dramaturgo de maior talento e mais popular naquele momento. Entre os participantes figuravam a famosa Glikéria Nikoláievna Fiedótova, Olga Óssipovna Sadóvskaia e outros artistas do nosso glorioso Máli Teatro, ao qual eu devia tanto. Uma honra inesperada que não merecíamos! Eu sentia a minha insignificância diante daqueles grandes artistas, que me emocionavam e me enterneciam com o tratamento que nos dispensavam.

A peça *O felizardo* fazia parte do repertório do Máli Teatro, onde tivera várias dezenas de apresentações naquela temporada. Para nós era algo completamente novo. É claro que os ensaios não se faziam para os artistas do Máli Teatro, mas para os amadores do círculo de Aleksiêiev. E apesar disto os famosos artistas, que haviam feito a peça dezenas de vezes, chegavam meia hora antes do início, preparavam-se para o ensaio, na hora marcada saíam ao palco e ali ficavam esperando, enquantos os amadores (não eu, evidentemente) chegavam atrasados.

As famosas atrizes ensaiavam em pleno tom, enquanto os amadores sussurravam os papéis e liam o texto diretamente dos cadernos. É verdade que eram pessoas extremamente ocupadas, sem tempo disponível. Mas que têm a arte, os artistas e o teatro a ver com isso?

Era a primeira vez que eu me encontrava nos tablados ao lado de artistas de verdade e de grande talento. Um momento importante em minha vida! Mas eu me acanhava, me confundia, me enfurecia comigo mesmo, por acanhamento dizia entender tudo quando na realidade nada captava do que me explicavam. Minha preocupação principal consistia em não enraivecer, não retardar, memorizar, copiar o que me mostravam. Fazia justamente o oposto do necessário à verdadeira arte. Mas eu não sabia fazer diferente ; não era o caso de me ensinarem. Não se pode fazer de ensaios aulas de arte dramática, ainda mais considerando que bem recentemente eu deixara a Escola de Teatro, a mesma Glikéria Nikoláievna Fiedótova com quem ora me encontrava como ator pronto.

Devido à inexperiência de amador, eu não conseguia as minhas "alfinetadas", como dizem os atores. Mal começo a falar, torno a apagar-me. Por causa disto a fala e as ações no palco ora se tornavam mais enérgicas ao público —, ora murchavam de novo, e então eu emurchecia, começava a murmurar, a comer as palavras, e durante o ensaio eu ouvia gritarem da platéia: "Mais alto!"

É claro que eu poderia obrigar-me a falar mais alto, agir de maneira enérgica, mas quando a gente violenta a si mesma, falando mais alto por falar, aumentando o ânimo por aumentar, sem sentido interno e motivação, a gente fica ainda envergonhada no palco. Situação como essa não pode suscitar ânimo criativo. Ao meu lado — eu o vi — os artistas autênticos sempre traziam alguma carga interior; algo os mantinha invariavelmente em certo grau de energia elevada e não a deixava cair. Eles não podem deixar de falar alto no palco, não podem deixar de estar animados. Não importa que sintam aperto no coração ou lhes doa a cabeça, a garganta, mesmo assim atuar com energia e falar alto.

Era justamente o oposto que então acontecia conosco, os amadores. Precisávamos de que alguma coisa nos esquentasse, animasse e alegrasse de fora. Não éramos nós que mantínhamos o público sob controle mas ao contrário, nós mesmos esperávamos que ele nos controlasse, animasse e acariciasse, e então, quem sabe, talvez nos desse vontade de representar.

"Qual é a causa de tudo isso?" — perguntei a Fiedótova.

"Não sabe por onde começar, meu caro, mas não quer estudar, — alfinetou-me Fiedótova, suavizando a alfinetada com sua voz cantada e entonação carinhosa. — Não há ensaio, autodomínio, disciplina. E sem isso não há artista."

"E como trabalhar em si mesmo a disciplina?"— insisti.

"Trabalhando mais amiúde conosco, meu caro, nós o adestraremos. Nem sempre nós somos como hoje. Há momentos em que também somos severos. Ora se somos, meu caro, e como somos! Mas os artistas de hoje ficam cada vez mais de braços cruzados, esperando que Apolo lhes dê inspiração. Em vão, meu caro! Ela já tem muito o que fazer."

E de fato, quando começou o espetáculo, subiu o pano e os atores treinados começaram a falar no tom próprio, eles nos arrastaram consigo como se nos tivessem laçado. Com eles não dava para cochilar, para baixar a voz. Pareceu-me até que eu trabalhava inspirado. Mas qual! Apenas me parecera. O papel nem de longe estava feito.

O treino e a disciplina dos verdadeiros artistas manifestaram-se com nitidez ainda maior na repetição de *O felizardo* em outra cidade Riazan, quase com o mesmo elenco, i.e, os artistas do Máli Teatro e eu. Eis como aconteceu.

Eu chegava do exterior a Moscou. Entre os que me esperavam na plataforma da estação, avistei o meu colega Fiedótov, filho da atriz Fiedótova, um dos participantes do espetáculo. Estava ali em missão de todo o elenco de *O felizardo* com o imenso pedido de tirá-los de apuros. Precisava partir imediatamente para Riazan e lá fazer o meu papel no lugar de A. I. Yújin, ator do Máli Teatro que adoecera. Não dava para recusar e eu parti, apesar da fadiga após um longo passeio no exterior e sem ver sequer meus familiares que me esperavam em casa. Fomos levados a Riazan num vagão de segunda classe. Deram-me um livro para eu repetir o papel que esquecera pela metade, pois nunca o soubera bem e só o fizera uma vez. Por causa do barulho do vagão, do vaivém, do falatório e do rebuliço minha cabeça ficou ainda mais pesada, e eu gravava mal o que lia. Não conseguia gravar o texto, perturbava-me, vivia instantes de desespero, pois o que mais temia no palco era desconhecer as palavras do papel.

"Bem, — pensava cá comigo — a gente chega lá, e se Deus quiser, encontrarei um quarto disponível onde eu possa me isolar para ler o texto com muita atenção pelo menos uma vez".

Mas aconteceu o contrário. O espetáculo não se realizara no teatro mas em um clube de um regimento. Um pequeno palco amador e, ao lado, o único quarto separado por biombos. Ali se organizara tudo: os camarins masculinos e femininos e o saguão dos atores, onde havia uma mesa posta para nós com chá e samovar. Para lá haviam deslocado também a banda militar para liberar mais lugares na platéia. Quando todos os instrumentos de sopro da banda começaram a tocar, bateram os tambores e nós, simultaneamente, passamos a nos vestir e nos maquilar, eu vi estrelas. Era como se cada nota da marcha me batesse num lugar dolorido da cabeça. tive de parar de ensaiar o papel e apelar para o ponto, que felizmente era excelente.

Quando saí ao palco, tive a impressão de que alguém tinha assobiado... De novo... mais uma vez... mais forte... Não consigo entender a causa! Parei, olhei para o público e vi alguns espectadores inclinados em minha direção e assobiando enfurecidos.

"Por quê? O que foi que eu fiz?"

Acontece que estavam assobiando porque eu tinha aparecido em vez de Yújin, o ator esperado. Fiquei tão confuso que fui para os bastidores.

"Que papelão! Fui batizado! Acabei sendo vaiado!"

Não posso dizer que tenha sido agradável. Mas para falar a verdade, não vi nada tão mal naquilo. Eu estava até alegre porque aquilo me dava o direito de representar mal. Isto poderia ser interpretado como ofensa, desacato ou simplesmente má vontade para representar como manda o figurino. Esse direito me deu ânimo e retornei ao palco; desta vez fui recebido com aplausos, entretanto, como era óbvio, por questão de amor-próprio eu os tratei com desprezo, ou seja, não lhes dei atenção, fiquei como que impassível, como se os aplausos não me fossem dirigidos. É claro que eu não poderia fazer um papel que não tivesse pronto. Além do mais, era a primeira vez que eu trabalhava com ponto. Que horror estar no palco sem o texto bem gravado! Um pesadelo!

O espetáculo finalmente terminou. Mal conseguimos tirar a maquiagem, fomos levados à estação para voltar a Moscou. Entretanto perdemos o trem e tivemos de pernoitar em Riazan. Enquanto procurávamos um quarto para passar a noite, os fãs de Fiedótova e Sadóvskaia improvisaram um jantar. Meu Deus! Que figura lamentável eu representar naquele momento: lívido de dor de cabeça, encurvado, com as pernas fracas que não obedeciam. No meio do jantar adormeci, e enquanto isso Fiedótova, que pela idade podia ser minha mãe, estava bem disposta, jovem, alegre, coquete, sóbria, falante. Podiam pensar que era minha irmã. Sadóvskaia, que também não era jovem, não ficara atrás da amiga.

"Mas estou chegando diretamente do exterior", — justificava-me.

"Você está chegando do exterior, e a minha mãe está doente, com 38 graus de febre", — explicou-me o filho dela.

"Aí está o treino, a disciplina!" — pensei.

Graças a apresentações isoladas em espetáculos amadores, eu me tornava bastante conhecido entre os diletantes moscovitas. Convidavam-me à vontade tanto para espetáculos particulares, quanto para círculos, onde conheci quase todos os artistas amadores daquele tempo e trabalhei com muitos diretores. Aí eu tive a oportunidade de escolher e fazer aquelas peças e papéis que eu queria, o que permitiu experimentar-me em papéis diversos, sobretudo nos dramáticos, sonho constante dos jovens. Quando o homem dispõe de muitas potencialidades jovens e não sabe onde aplicá-las, tem de "rasgar a paixão em pedaços". Contudo... tenho dito que se é perigoso catar partes fortes, por exemplo, do repertório wagneriano, sem a voz afinada, é igualmente perigoso e prejudicial para um jovem sem técnica suficiente e preparo assumir papéis acima da sua capacidade. Quando temos de fazer o que está acima das nossas possibilidades, apelamos naturalmente para toda sorte de subterfúgios, ou seja, desviamo-nos da rota principal. Foi justamente isto que tornou a acontecer comigo e com intensidade ainda maior durante as minhas provações amadorescas, no período em que ainda continuava o "interregno".

Eu representava em diversos espetáculos fortuitos, em círculos amadores que surgiam e rapidamente desapareciam, em estabelecimentos amadores sujos, pequenos e frios, em situações horríveis. Supressão constante dos ensaios, faltas, flerte em vez de trabalho, conversa fiada, espetáculos bolados em cima da hora, aos quais o público só comparecia para dançar depois. Cheguei a trabalhar em estabelecimentos sem calefação. Quando estava muito frio eu instalava meu camarim no quarto da minha irmã, que morava perto do teatro onde eu trabalhava com freqüência. Em cada entreato eu tinha de ir de carruagem ao camarim na casa de minha irmã para trocar de traje, e após retornar ficava metido na peliça até a hora de voltar ao palco.

Que horror esses espetáculos diletantes de amadores! Que coisas eu tive oportunidade de ver! Uma vez, para um *vaudeville* em que havia uns quize participantes, não apareceu nem a metade dos atores, e nós, participantes de outra peça, fomos obrigados a fazer também o *vaudeville.* Mas nós não tínhamos qualquer noção do que se tratava.

"O que vamos representar?" — perguntávamos perplexos.

"O que! O que! Vão ao palco e digam o que lhes der na telha. É preciso terminar o espetáculo, já que o público pagou!"

E realmente fomos e o diabo sabe o que dissemos. Depois saímos, quando nada mais havia a dizer. Outros saíram e fizeram o mesmo. E quando o palco ficou vazio, mais uma vez nos empurraram para lá. Nós e o público gargalhávamos com o absurdo que estava ocorrendo no palco. Ao término do espetáculo todo o teatro nos aplaudiu e pediu "bis", e o principal organizador do espetáculo dizia com ar triunfante:

— Estão vendo? Estão vendo? E vocês ainda se recusaram!

Não raro ocorreu-me trabalhar em companhia de alguns tipos suspeitos. Que fazer? Não havia onde fazer teatro, e eu morria de vontade de representar. Ali havia trapaceiros e cocotes. E eu, um homem "de posição", diretor da Sociedade Musical Russa, não estava nada a salvo do perigo em termos de "reputação" metido em semelhante companhia. Tive de arranjar um sobrenome qualquer como disfarce, na esperança de que ele realmente me camuflasse. Naquele momento eu me envolvia com um amador, o doutor M., que representava com o sobrenome de Stanislavski. Ele abandonou o palco, deixou de fazer teatro, e eu resolvi sucedê-lo, ainda mais porque pensava que o sobrenome polonês me escondia melhor. Mas me equivoquei. Aconteceu assim.

Eu fazia um *vaudeville* francês em três atos, cuja ação se passava no camarim de uma atriz, nos bastidores. De cabelo crespo, almofadinha, apareci no palco com um imenso buquê. Apareci... e pasmei. Diante de mim, no camarote principal, estavam meu pai, minha mãe e as velhas governantas. E nos atos seguintes eu tinha de fazer cenas que não podiam passar despercebidas à severa censura doméstica. A confusão e a perturbação que se seguiram deixaram-me petrificado. Em vez do jovem desembaraçado e solto, virei um garoto modesto, educado. Ao voltar para casa, não tive coragem de encarar os familiares. No dia seguinte, meu pai me disse apenas uma coisa:

— Se você quer porque quer fazer teatro em outros lugares, funde um círculo decente com repertório decente, mas não fique por aí fazendo tudo quanto é porcaria em companhia de Deus sabe quem.

A velha governanta, que se lembrava de mim desde o berço, exclamou:

— Nunca pensei que o nosso Cóstia, um rapaz tão puro, fosse capaz de em público... Horrível! Horrível! Por que meus olhos viram aquilo?!

Entretanto há males que vêm para bem: naquela vida errante dos espetáculos amadores, conheci algumas pessoas que mais tarde se tornariam membros destacados do nosso círculo amador — a Sociedade de Arte e Literatura, e integrariam o Teatro de Arte.

Entre elas estavam Artem, Samárova, Sânin e Lilina.

# A Juventude Artística

# A Sociedade Moscovita de Arte e Literatura

Naquele momento apareceu em Moscou o diretor teatral Alieksandr Filíppovitch Fiedótov, famoso no passado, marido da célebre atriz Fiedótova e pai do meu amigo Alieksander Alieksândrovitch Fiedótov, de quem eu já falei. Alieksandr Filíppovitch montou um espetáculo para aparecer em Moscou e fazer-se lembrar. Seu espetáculo contava, evidentemente, com a participação do filho, através do qual também fui convidado. Estava em cartaz *Os Litigantes (Les Plaideurs)*, de Racine, em tradução do próprio A. F. Fiedótov, que era ainda escritor-dramaturgo. Fazia o papel principal o então famoso artista amador e esteta Fiódor Lvóvitch Sologub, sobrinho do famoso escritor V. A. Sologub, autor de *Tarantás (A carroça)*, e amigo de V. S. Solovióv. Fiz o papel principal na peça de um só ato de Gógol *Os jogadores*, apresentada no início do espetáculo. Era a primeira vez que eu encontrava um verdadeiro diretor de talento como A. F. Fiedótov. Meu convívio com ele e os ensaios foram a melhor escola que eu tive. Pelo visto eu o interessava, e ele procurava por todos os meios aproximar-me da sua família.

O espetáculo de Fiedótov teve sucesso. Depois dele eu já não podia voltar à vida errante de amador.

Nós, participantes do espetáculo de Fiedótov, não queríamos nos separar. Começamos a falar na fundação de uma grande sociedade, que reunisse, por um lado, todos os amadores num círculo dramático e, por outro, todos os artistas e diretores de outros teatros e artes em um clube de artistas sem cartas. Esse era um sonho antigo meu e do meu amigo Fiódor Pietróvitch Kimossarjevski. Restava-me apenas uní-lo a Fiedótov e concluir o acordo do grande empreendimento projetado.

Quando desejamos muito alguma coisa, a coisa desejada parece simples, possível. E naquele momento achávamos fácil realizar o sonho: obter a quantia necessária de dinheiro através das contribuições dos sócios e doações simultâneas. Como uma avalancha que, rolando montanha abaixo arrasta tudo o que encontra pelo caminho, a nossa nova iniciativa, à medida que se desenvolvia, era ampliada por novos fins e novos departamentos. O próprio Fiedótov representava o mundo dos artistas e dos escritores, Komissarjevski representava o mundo da música e da ópera, o conde Sollogub, os pintores. Além disso, nossa Sociedade ganhou a adesão do editor da recém-fundada revista de litereatura e artes *Artist*, de grande sucesso posterior. Seus fundadores se aproveitaram da Sociedade recém-fundada para popularizar a sua empresa. Diante da multiplicação crescente dos sonhos, resolveu-se abrir também uma escola de drama e ópera. Como deixá-los de lado, se entre nós havia professores famosos como Fiedótov e Komissarjevski!

Todos aprovaram os nossos planos, previram sucesso, e só o conde Sollogub moderou a minha fantasia excitada e preveniu contra o excesso de fervor.

A atriz Fiedótova também me chamou mais de uma vez para conversar e, amigavelmente, como uma mãe, chamar atenção para o perigo que me estaria ameaçando. Mas por aquele meu dom natural de empenhar-me obstinadamente, de maneira quase cega, em atingir aquilo com que estivesse muito envolvido, as vozes do bom senso não repercutiram na minha consciência. O pessimismo de Fiedótova eu atribuía às desavenças de casa com o marido e simplesmente não dava crédito à experiência prática de Sollogub, uma vez que ele era artista demais.

Como por azar ou, ao contrário, por sorte, naquele mesmo período eu recebi, de maneira totalmente inesperada para mim, a grande soma de vinte e cinco ou trinta mil rublos. Sem o hábito de lidar com tamanha soma, eu já me considerava milionário. A nascente Sociedade precisava de um adiantamento para não perder a oportunidade de adquirir uma sede adequada, sem a qual, achávamos, era impossível realizar o nosso novo empreendimento. Eu dei o dinheiro. Depois foi necessário reformar às pressas o estabelecimento. E para isto também foi necessário dinheiro: como não havia outra fonte, novamente vieram a mim e eu, envolvido com a causa, evidentemente atendi ao pedido.

No meio da temporada de inverno em fins de 1888, realizou-se a inauguração solene da nossa Sociedade de Arte e Literatura numa sede magnificamente decorada, em cujo centro ficava a grande sala de teatro (e dança também). Em torno dela ficavam o saguão e uma grande sala para os pintores. Estes mesmos pintavam as paredes, e pelos seus desenhos encomendavam-se os móveis e a decoração. Naquele espaço de fantasia eles se reuniam, faziam esboços que ali mesmo, durante a festa em família, vendiam em leilão e com o dinheiro arrecadado jantavam.

Enquanto isso, artistas de todos os teatros liam e representavam diversas cenas, improvisavam e armavam charadas, outros cantavam, terceiros dançavam e todos encontravam o que fazer: os artistas dramáticos faziam freqüentemente o papel de artistas da dança e da ópera, os do balé papéis dramáticos.

Toda a intelectualidade esteve presente na noite de inauguração da Sociedade. Agredeciam aos seus fundadores e a mim em particular por termos unido a todos sob o mesmo teto, asseguravam-nos que há muito aguardavam aquela fusão de artistas e pintores, músicos e cientistas. A imprensa saudou a inauguração de forma entusiástica. Alguns dias depois realizou-se o primeiro espetáculo da seção dramática da Sociedade. Ele tem uma pequena história, que quero contar.

# A Primeira Temporada

## A Operação

Ainda na primavera havíamos resolvido inaugurar os espetáculos dramáticos encenando *O cavaleiro avaro* de Púchkin e

*George Dandin* de Molière. Não se podia imaginar nada mais difícil para amadores principiantes. E até hoje não consigo entender o que nos levou naquele momento a escolher essas obras. Ora, só Púchkin... cada frase sua é tema de toda uma obra, ou pelo menos de todo um ato. Representar algumas páginas que abrangem a sua consciência é o mesmo que representar várias peças grandes. A tragédia da avareza, ocupando apenas algumas páginas, esgota em difinitivo tudo o que foi e vier a ser dito sobre esse defeito humano.

Trabalhei nas duas peças. Na, primeira, o papel trágico de avaro do título, na segunda, o papel cômico de Sotanville. Os papéis clássicos devem ser fundidos como se fossem estátuas de bronze. Isto está além das possibilidades de um amador principiante; este precisa de um enredo interessante, de uma ação externa que por si mesmos mantenham a atenção do espectador. Mas em Púchkin o enredo externo é simples e quase não há ação externa. Tudo reside na ação interna.

"Quem vou tomar como modelo? Quem vou copiar? Não vi ninguém no palco nesse papel e sequer posso imaginar que artista o faria e como — dizia eu para mim mesmo. — E continuava a pensar: — Não há saída. Fiedótov dará um jeito para me tirar dela? Entrego-me ao seu poder".

"Hoje vou dormir, ou melhor, vou dormir em sua casa, — disse-me certa vez Fiedótov. — Dê um jeito de ficarmos no mesmo quarto, um em frente ao outro".

Assim procedi.

Fiedótov já era um velho, tinha uma cabelama grisalha, bigodes amarelos aparados, acostumados a vida inteira a ser cortados com aquela mobilidade mímica própria dos atores e o tique nervoso no rosto. Seus olhos estavam sempre correndo e piscando nervosamente. Era um pouco encurvado por causa da asma, que, entretanto, não atrapalhava a sua energia humana. Sempre fumava uns cigarrinhos finos e perfumados próprios para senhoras, acendendo um novo no que acabava de queimar.

Em camisolão de dormir e com as pernas de velho nuas, ele começou a descrever com imensa paixão e o talento que lhe sobrava a decoração, o plano e a montagem da tragédia que imaginara. Fiedótov qualificou de "concebido" o plano de montagem de peça, mas em realidade ele mesmo ainda não sabia que forma ela assumiria e fantasiava diante de mim com improviso, tentando excitar a criação tanto em mim quanto em si mesmo. Mais tarde eu mesmo fiz coisa idêntica e por isso conheço bem esse procedimento de diretor de cena. É indispensável dizer que no palco tudo acontece justamente ao contrário daquilo que inicialmente a gente fantasia. Freqüentemente a gente nem acredita que seja possível fazer aquilo com que sonhamos na imaginação. Mas também esse sonho ao vento excita bastante e sacode a fantasia. Enquanto ele narrava, eu disseminava no seu projeto as minhas observações e idéias. Depois inutilizamos tudo e tentamos refazer desde o início, de maneira diferente, de maneira nova. Entretanto esbarramos em obstáculos e novamente modificamos todo o plano e criamos um novo. No fim das contas, de todos os inúmeros sonhos formou-se uma espécie de coágulo ou cristal, que veio a ser mais substancial, breve como a própria obra de Púchkin. Envolvido nos seus sonhos, Fiedótov saltava da cama e demonstrava com imagens aquilo que vira com sua visão interior. A figura encurvada de velho, as pernas finas e magras, a expressão nervosa do rosto e o talento brilhante já insinuavam uma imagem futura que mal se delineava na bruma, que até eu parecia começar a ver. E disto resultava um velho decrépito e nervoso, interessante pelas características externa e interna. A mim seria mais familiar uma imagem diferente, mas majestosa e tranqüila nos seus vícios, sem aquele pequeno nervosismo mas, ao contrário, com um autodomínio monumental e a certeza de sua própria razão. Resultou, porém, que o próprio Fiedótov procurava a mesma coisa e que seu nervosismo devia-se ao cansaço depois de um dia de trabalho.

Entretanto havia uma diferença: a sua imagem era mais velha e mais característica que a minha. Era como se tivesse sido retirada de um dos quadros de mestres antigos. Lembrem-se daqueles rostos típicos de velhos, iluminados por uma luz avermelhada de vela, inclinados sobre a espada cujo sangue limpam ou debruçados sobre um livro? A minha imagem era diferente, para ser franco, era o pai ou velho nobre da ópera, como Saint Brie de *Os Huguenotes*. Eu já começara a adaptar-me ao famoso barítono italiano, que tinha boas pernas metidas numa malha preta, sapatos magníficos, cuecas largas e um colete com a espada feitos sob medida e justo... O principal era a espada! Oh! Para mim ela era importante atrativo no papel. Desde então passaram a viver na minha alma e abrigar duas imagens completamente diversas, que não podiam conviver em mim como dois ursos numa toca.

Começou um angustiante desdobramento de personalidade. Eu não podia resolver qual dos dois modelos me seria melhor copiar: Fiedótov ou o barítono. Em algumas passagens me parecia Fiedótov; eu não podia negar o talento e a originalidade do seu projeto. Em compensação, o barítono predominava em outras passagens bem mais numerosas. Mas como era possível recusar as pernas bonitas metidas na malha, os altos colarinhos espanhóis, e recusá-los no justo momento em que eu conseguia o bonito papel medieval, aquele que por mais que eu tentasse não conseguira nem fazer nem cantar na ópera enquanto fora cantor? Parecia-me então que ler ou cantar versos era a mesma coisa. Parece que meu gosto estragado perturbou Fiedótov. Compreendendo isto em mim, ele diminuiu o terror, calou-se e logo apagou a vela.

Voltamos a nos encontrar e falar sobre o papel, durante uma exposição de rascunhos e decorações de trajes feitos pelo pintor F. L. Sollogub.

''Que horror!'' — disse eu para mim mesmo, examinando os desenhos.

Imagine-se um velho à antiga, com traços nobres aristocráticos no rosto, no chapéu de pele sujo e gasto sobre a cabeça parecendo uma touca de mulher, um cavanhaque comprido, que há muito não vira tesoura, quase transformado em barba, bigodes ralos e caídos, vestindo calças largas que caíam sobre as pernas magras com pregas desajeitadas, chinelos compridos como se fossem de quarto (ressaltando a magreza e a finura das pernas), uma camisa grosseira e usada semi-aberta, ensacada em pantalonas velhas que um dia foram de luxo, uma blusa de mangas largas como de padre. O corpo fortemente curvado como marca da velhice. Toda a figura — alta, delgada, encurvada como um ponto de interrogação, inclinada sobre um baú para onde o dinheiro passa entre os seus dedos magros como dedos de esqueleto.

''Como? Um deplorável indigente no lugar do meu belo barítono? De jeito nenhum!''

Fiquei tão amargurado que não pude esconder o meu estado e comecei a pedir com lágrimas nos olhos que me livrassem de um papel que eu já estava odiando.

''Seja como for, não posso mais representá-lo'', concluí.

''Então o que é que você está querendo?'' — Perguntaram-me confusos o pintor e o diretor. Expliquei-lhes sinceramente qual era o meu sonho e o que me atraía no papel. Procurei desenhar o que imaginava. Mostrei inclusive uma foto do barítono que levava escondida no bolso.

Até hoje não entendo como podiam coexistir em mim a falta de gosto do cantor de ópera com o refinamento do teatro francês e da opereta, que desenvolveram meu gosto no campo da direção. Pelo visto, em termos de arte eu continuava sendo o mesmo copiador sem gosto.

Fiedótov e Sollogub começaram a produzir em mim uma operação; tratava-se de amputar, extirpar e extrair a gangrena teatral que se mantinha em certos esconderijos. Passaram-me um pito que não esquecerei pelo resto da minha vida. Riram de mim de tal modo, demonstrando-me como dois e dois são quatro, o atraso, a inconsistência e a vulgaridade do meu gosto de então, que a princípio calei, depois fiquei envergonhado e por último senti minha total insignificância: fiquei literalmente vazio por dentro. O velho não servia e eu não tinha nada de novo para substituí-lo. Ainda não me haviam convencido do novo, mas sem dúvida me haviam dissuadido do velho. Com toda uma série de conversas, demonstrações de quadros de velhos e novos mestres, palestras e explicações de bastante talento e aulas edificantes começaram a infundir-me o novo em partículas. Eu me sentia no papel de um capão que estava sendo cevado com nozes. Tive de esconder na escrivaninha a foto querida do barítono, uma vez que o meu antigo sonho com ele me confudia. Isto não era o sucesso?

Mas como eu ainda estava longe do que queriam os meus mestres!

A etapa seguinte do trabalho com o papel consistia em aprender a representar fisicamente, externamente um velho.

''Para você é mais fácil representar um velho decrépito do que simplesmente um homem idoso, — explicava-me Fiedótov: — um velho decrépito tem os contornos mais nítidos''.

Eu já estava um pouco preparado para representar velhos. Durante os meus famosos ensaios de verão diante do espelho da sala de visitas da nossa casa da cidade, assunto aqui já referido, eu representei tudo, inclusive velhos. Naquela ocasião eu sentira fisicamente na minha própria pele como o estado normal dele se parecia ao estado experimentado por um jovem com grande exaustão após uma longa caminhada: endurecem as pernas, os braços, as costas; é como se estes se tornassem deslubrificados, enferrujados. Antes de levantar-se é preciso adaptar-se, inclinar o corpo para a frente a fim de transferir o centro da gravidade, encontrar um ponto de apoio no levantar-se com o auxílio das mãos, uma vez que as pernas só atendem pela metade. Uma vez em pé, a gente não apruma logo a espinha mas o faz paulatinamente. Enquanto não estira as pernas, a gente sai pisando miúdo e só no final elas entram no seu ritmo normal, e então fica difícil parar. Tudo isso eu não só entendi teoricamente quanto o senti na prática. Eu podia viver com essa sensação de velhice, adaptada. ao meu cansaço juvenil. E isto me parecia bom. E quanto melhor isto me parecia tanto mais eu procurava dar aquilo que acumulara para o papel.

"Não, isto não serve. Isto não passa de caricatura. É assim que as crianças arremedam os velhos, — criticava-me Fiedótov, — não é preciso empenhar-se tanto. Fica mais fácil!"

Comecei a diminuir, mas mesmo assim era demais.

"Mais, mais!" — comandava ele.

Eu tornava a diminuir ainda mais, até que finalmente parava de vez de aprumar-me, conservando apenas por inércia o ritmo de velho.

"Agora sim está no ponto", — aprovava Fiedótov.

Não dava para entender nada! Quando eu punha em prática as técnicas que encontrara para representar velhos, diziam-me: "não serve para nada"; mas quando eu abandonava essas técnicas, aprovado pelo próprio Fiedótov, diziam-me: "está bem"; logo, não havia necessidade de nenhuma técnica? Eu fugia às técnicas encontradas, deixava de representar; mas então me gritavam:"

— "Mais alto, não se ouve nada!"

Por mais que eu me batesse não conseguia entender o segredo.

Os ensaios posteriores no mesmo papel não davam resultado. Em passagens simples, mais tranqüilas, eu captava em mim mesmo certas sensações, mas eram sensações de ator sem relação com o papel. No aspecto externo, ou seja, físico, eu vivenciava alguma coisa, mas isto dizia respeito apenas à característica senil do papel. Podia dizer com bastante simplicidade as palavras do texto, menos pelo motivo interior que dava vida ao barão de Púchkin; eu falava simplesmente por falar. Ora, podemos admitir a seguinte coincidência: obrigar-se a puxar de uma perna e assim claudicando arrumar o quarto cantando ao mesmo tempo alguma canção. Do mesmo modo pode-se caminhar como um velho, fazer a *mise-en-scène*, as ações indicadas e declamar maquinalmente versos de Púchkin. Mais do que isso parecia-me impossível obter naquele momento, tal era a minha ojeriza ao papel no qual eu não conseguia penetrar por inteiro. O papel estava vestido às pressas, por assim dizer, numa manga só, como alguém que atira sobre os ombros um casaco. O mais lamentável, porém, é que a muito custo eu conseguia aproveitar das passagens tranqüilas os precedimentos técnicos antes adquiridos. Mas onde eu precisava aplicar toda a força eu entrava em tensão e perdia o pouco que havia conseguido para o papel. Nesses momentos eu era tomado daquilo que eu antes chamava inspiração, que me fazia comprimir a garganta, roncar e chiar, esforçar-me com todo o corpo e ler versos à maneira provinciana, com ênfase de ator simplório e alma vazia.

Os ensaios cessaram e eu fui para as águas termais de Vichni, onde passei todo o verão me martirizando com o papel, continuando a martelar com força cada vez maior. Eu não conseguia pensar em nada mais se não nele, ele me estava preso na alma e transformara-se numa doentia idéia fixa. A pior de todas as angústias humanas é a angústia da criação. Você sente aquele *algo* que ainda está faltando para o papel, sente que ele está próximo, bem perto de você, em você mesmo, basta apanhá-lo e você o apanha, mas ele some, desaparece como que por encanto. Com a alma vazia, sem conteúdo espiritual, você chega ao ponto forte do papel. Basta apenas abrir-se, mas aqui é como se de dentro da alma saísse um pára-choque impedindo que você se aproximasse do ponto forte. Esse estado lembra a sensação de um homem que de modo algum consegue resolver atirar-se na água gelada.

À procura de uma saída, apelei para um novo recurso que naquele momento me pareceu genial. Há alguns quilômetros de Vichni há um antigo castelo medieval, sob o qual existe um enorme subterrâneo.

"Oxalá me tranquem ali por algumas horas, porque nessa autêntica torre antiga, em meio a uma solidão terrível, talvez eu possa encontrar esse sentimento, esse estado geral ou sensação..." — eu mesmo não sei *o que* me faltava e *o que* eu procurava naquele momento.

Fui ao castelo e consegui que me trancassem no subsolo por duas horas. Foi terrível: solidão, escuro, ratazanas, umidade e todas essas coisas desagradáveis só impediam que eu me concentrasse no papel. E quando comecei no escuro a ler para mim mesmo o texto do qual eu já estava farto, a coisa ficou simplesmente estúpida. Depois fiquei transido de frio, e não mais por brincadeira comecei a temer de fato uma pneumonia. Com esse terror o papel não me importava mais. Bati na porta mas ninguém abriu. Comecei a temer de verdade por mim mesmo, mas esse medo nada tinha a ver com o papel.

O único resultado dessa experiência foi um fortíssimo resfriado e um desespero ainda maior. Pelo visto, para alguém se tornar trágico não basta trancar-se num subsolo com ratos, é preciso algo diferente. Mas o que? Ao contrário, tudo indica que é necessário elevar-se bem alto, às altas esferas. Mas como chegar até lá ninguém diz. Os diretores explicam com talento o que querem obter, *o que é preciso* para uma peça; interessa a eles apenas o resultado final. Eles criticam, indicando ainda o que *não se deve fazer*, mas *como* obter o desejado é coisa que ninguém diz.

''Vivam a personagem, sintam mais a fundo, com mais intensidade, vivam'' — dizem eles. — Ou: ''vocês não vivem a personagem! É preciso viver! Procurem sentir!''

E você tenta, se empenha com todas as forças, esforça-se, sente um nó no estômago, comprime a garganta até ficar rouco, esbugalha os olhos, o sangue lhe sobe à cabeça a ponto de provocar vertigem, você procura fazer esse trabalho forçado até ficar prostrado, empurra o sentimento para algum ponto do estômago e fica de tal forma exausto que não tem mais condições de repetir a cena exigida pelo diretor.

Assim acontecia em simples ensaios. O que acontecerá no espetáculo, diante do público, quando por emoção eu perder o controle sobre mim mesmo? E de fato, na *première* o meu desempenho foi ''pura veia'', como dizem os atores.

Mas... o espetáculo foi um sucesso.

A magnífica decoração, os trajes feitos segundo rascunhos de um grande talento como era Sollogub, a esplêndida *mise-en-scène*, todo o tom e a atmosfera do espetáculo, a ótima montagem (obra de Fiedótov), tudo junto era novo e original para aquela época. Aplaudiram, Quem sairia ao palco senão eu? Saí e fiz reverência, e o público me aplaudiu porque ele não consegue distinguir o trabalho do pintor do trabalho do diretor, e o deste do trabalho do ator. Em suma, elogiaram também a mim. E eu acreditei e pensei sinceramente que se me haviam elogiado, significava que eu atingira o público, causara impressão, logo, estava bem e essa ''veia'', essa convulsão evidentemente eram a inspiração. Logo, eu sentia corretamente que tudo estava bem.

Mas o diretor xingava... de inveja! E se existe inveja, logo existe motivos para invejar!

Não há saída desse círculo vicioso da auto-ilusão. O ator se enreda e se deixa tragar no lodo da lisonja e dos elogios. Vence sempre aquilo que é mais agradável, em que mais se quer crer. Vence o cumprimento de fãs encantadoras e não a verdade amarga do especialista.

Atores jovens! Temam as suas fãs! Cortejem-na se for o caso mas não falem de arte com elas! Aprendam a tempo, desde os primeiros passos, a ouvir, entender e amar a verdade cruel sobre vocês! E conheçam aqueles que o ajudarão a dizê-la. Com essas pessoas vocês precisam falar mais sobre arte. Deixe que elas os censurem com mais freqüência!

# Um Feliz Acaso

*George Dandin*

O trabalho sobre outro papel do espetáculo, o Sotanville de *George Dandin,* tampouco foi fácil. O mais difícil era começar. Quanto mais importante é uma obra, tanto mais perplexa a gente fica diante da sua imensidade, como um transeunte diante do Mont Blanc.

Molière também abrange amplamente as paixões e os vícios humanos. Descreve o que viu e conhece, mas como gênio ele sabe *tudo*. O seu Tartufo não é simplesmente o senhor Tartufo, mas todos os tartufos humanos juntos. Descreve uma vida, um acontecimento, uma pessoa particular, e o que se verifica são o vício e a paixão de toda a humanidade. Nesta ótica ele se aproxima de Púchkin e no geral de todos os grandes escritores que, neste sentido, pertencem à mesma família. Eles são grandes justamente pelo amplo horizonte e a grande abrangência da sua obra.

Púnchkin, Gógol, Molière e outros grandes poetas já estão vestidos há muito tempo, de uma vez por todas, em uniformes surrados de toda a sorte de tradições, através das quais não conseguimos atingir a sua natureza viva. No jargão dos atores e colaboradores do teatro, as obras de Shakespeare, Shiller e Púchkin são denominadas ''góticas''; dentro deste espírito as obras de Molière são denominadas ''molierianas''. Na simples existência do rótulo e na própria generalização de todos num único clichê, já está implícita a idéia de que todos pertencem ao mesmo esteriótipo. E se numa peça há versos, traje medieval e *pathos*, isto significa romantismo, significa decorações e trajes ''góticos'', em suma, significa uma peça ''gótica''.

A culpa pela criação de tais preconceitos e pela deformação das grandes obras com tradições falsas recai não só sobre os teatros e atores mas especialmente sobre os pedagogos; desde a tenra mocidade, quando a impressionalidade é tão aguçada, e tão forte a intuição e tão fresca a memória, eles comprometem para o resto da vida a beleza do primeiro contato com os gênios. Falam do Grande usando um chavão comum, desgastado pela erosão e por isto árido.

E como representam as peças ''clássicas'', ''góticas''? Ora, quem não sabe! Qualquer aluno de ginásio pode mostrar como são transmitidos no teatro os sentimentos sublimes, como declamam versos cantando e com ênfase, como usam o traje, como os atores caminham triunfalmente pelo palco, fazendo pose, etc.

Aqui não se trata do autor e do seu estilo; trata-se das botas espanholas, das calças, da espada, do escandir melodioso dos versos, da voz afinada de ''cravelha'', do porte do ator, do temperamento animal, dos quadris bonitos, dos cabelos ondulados e dos olhos pintados.

O mesmo acontece com Molière. Quem não conhece o uniforme das peças de Molière? É um só para as peças dele e similares. Tente lembrar-se da montagem de uma peça de Molière e você se lembrará de todas as montagens de uma só vez, de todas as suas peças, em todos os teatros. Desfilarão diante dos seus olhos todos os Orgones, Cleandros, Clotildes, Sganarelli vistos nos teatros, que se parecem uns com os outros como duas gotas d'água. Aí está a tradição sagrada que todos os teatros se empenham em conservar! Mas onde está o próprio Molière? Está escondido no bolso de um uniforme. Não conseguimos vê-lo atrás das tradições. Entretanto, basta ler o seu título *L'Impromptu de Versailles* e você se convencerá de que o próprio Molière é implacável ao censurar justamente o que constitui a essência das tradições a ele atribuídas. O que pode haver de mais enfadonho do que as tradições de Molière no palco! É o Molière *de sempre*, o Molière *adequado*, o Molière *em geral!*

E terrível, é prejudicial ao teatro a palavra *em geral!* Era ela que se colocava entre mim e o Sotanville de Molière, como uma muralha de pedra que nos separava. Por causa dessa muralha eu não enxergava o próprio Moliére. Desde o primeiro ensaio eu já sabia de tudo. Não era por acaso que eu havia me fartado de assistir a Molière nos palcos franceses. A bem da verdade, eu nunca assistira nos palcos a montagens do Dandin, mas que mal havia nisso? Diante de mim estava o Molière *em geral,* e isto era mais que suficiente para mim, um copiador inveterado.

Nos primeiros ensaios eu já copiava em tudo os detalhes que conhecia de Molière e me sentia perfeitamente à vontade.

''Você se fartou de vê-lo em Paris, disse-me rindo Fiedótov. — Foi fácil!

Fiedótov sabia remover a muralha que se colocava entre o ator e o papel, despojá-lo do uniforme das tradições caducas, substituindo-as por outras, pelas autênticas tradições da arte. Ele próprio subia ao palco e representava, criando o verdadeiro, o vivo e com isto destruindo o falso, o caduco. Evidentemente, não é bom ensinar demonstrando, uma vez que isto suscita a cópia. Mas Fiedótov tinha em relação às suas demonstrações um raciocínio mais simples e prático: ''o que eu posso fazer com os amadores, — justificava-se, — se não mostrar-lhes minha própria pessoa, uma vez que um espetáculo se monta dentro de um prazo. Não vou abrir turmas para ensinar-lhes de novo. Copiem e sairão ganhando''.

Fiedótov fazia o enredo da peça, mas o enredo é inseparável da psicologia, esta da imagem, a imagem do poeta. A comicidade de uma obra, a sátira, revela-se por si mesma se o ator encara tudo o que ocorre com grande fé, com seriedade. Era essa seriedade que tinha em Fiedótov uma força extraordinária; além disso, como autêntico artista comediante russo, ele era brilhante, suculento, característico. Em outras palavras, ele tinha tudo o que era necessário para Molière. Não era por acaso que durante o florescimente do teatro russo considerava-se que os artistas russos Schépkin, Chumski, Sadovski e Jivokini estavam entre aqueles que melhor representavam Molière. Além disso, Fiedótov estudara em filigranas o teatro francês, o que tornava a sua representação acabada, polida, leve e elegante. Fiedótov representa e tudo está claro. Revela-se por si mesma a natureza orgânica dos papéis, em toda a sua beleza.

Que bom, como é simples! Era só ir ao palco e fazer o mesmo! Mas era só eu subir ao tablado e tudo ficava de pernas para o ar. Entre assistir na platéia e fazer no palco há uma grande diferença. Basta subir ao tablado e tudo aquilo que parecia simples na platéia torna-se imediatamente complicado. Estando nos tablados, o mais difícil era acreditar de verdade, e encarar com seriedade o que estava acontecendo em cena. Mas sem crença e seriedade não se pode fazer uma comédia ou uma sátira, muito menos sendo francesa, clássica ou molieriana. Aí tudo consiste em acreditar sinceramente na sua condição tola, incrível ou sem saída; inquietar-se sinceramente e sofrer por isso. É possível *simular* essa seriedade, mas nesse caso o resultado será totalmente inverso. A comédia é tão melindrosa que ela se vinga. Entre viver e aparentar viver um papel existe uma diferença enorme, a mesma diferença que existe entre a comicidade natural e orgânica e as afetações externas do bufo.

Eu aparentava inabilmente viver o papel onde Fiedótov o vivia orgânicamente. Eu procurava aparentar seriedade e acreditar no que acontecia comigo no palco. Por isto Fiedótov tinha uma vida viva autêntica, ao passo que eu tinha apenas um protocolo dessa vida. Mas o que Fiedótov exibia era tão maravilhoso que já não se podia deixar de ver a sua exibição. Eu era prisioneiro dele, resultado comum de todas as exibições no palco. A antiga muralha das falsas tradições desmoronara, mas em, seu lugar erguera-se entre mim e o papel a imagem do outro, de Fiedótov.

Cabia-me superar esse novo obstáculo para chegar ao meu próprio Sotanville e encarnar-me nele. Era difícil. Contudo... a imagem viva, mesmo sendo de outro, é melhor do que a tradição molieriana morta.

Em compensação, quando Fiedótov percebia o menor vislumbre de autonomia na arte, ficava feliz como uma criança e eliminava tudo o que impedisse o artista de revelar-se.

E assim, eu voltava a copiar Fiedótov. Evidentemente copiava apenas a aparência, uma vez que não há como copiar a fagulha viva do talento. Mas o mal estava ainda em que eu, eterno copiador, o que menos sabia fazer era copiar. Para isto é preciso um talento especial que eu não tinha. Quando a cópia fracassava, eu fugia dela impotente e me agarrava a técnicas surradas de representação, procurando a vida ora no ritmo, matraqueando palavras e agitando os braços, ora interpretando sem pausa para não aborrecer os espectadores, ora imprimindo uma tensão impotente a todos os músculos e forçando o temperamento, ora lendo o texto salteado. Em suma, eu voltava fatalmente a todos os erros dos meus tempos de amador e da opereta, que podem ser formulados com a frase: "Representa com todas as forças para que não fique maçante!"

"Ora, antes também me elogiavam por isto! Acontecia de eu ser alegre, leve, móvel e engraçado no palco!"

Mas dessa vez os meus desvios para o impasse anterior não foram aceitos por Fiedótov. De sua mesa de diretor ele me gritava:

"Não se precipite! Seja mais claro! Será que você pensa que isso vai me divertir mais como espectador? Ao contrário, para mim é enfadonho porque não estou entendendo nada. Essa agitação nos pés, esse agitar de braços, o vaivém e os gestos inumeráveis estão atrapalhando a minha visão. Estou com a vista turvada e os ouvidos pipocando. O que é que há de divertido nisso!"

Já se aproximavam os ensaios gerais e eu continuava sentado entre duas cadeiras. Mas de repente, para a minha felicidade, recebi de modo totalmente inesperado "uma dádiva de Apolo". Um traço na maquiagem dando certa expressão viva e cômica ao rosto, e qualquer coisa como uma reviravolta pareceu acontecer dentro de mim. O que não estava claro ficou claro, o que não tinha fundamento ganhou fundamento. E acreditei no que não acreditava. Quem pode explicar essa mudança criativa incompreensível e milagrosa? Dentro de mim alguma coisa estivera amadurecendo, ganhando seiva como um broto, e finalmente amadureceu. Um contato casual, e rompe-se o botão, aparecendo tenras pétalas frescas que desabrocham na claridade do sol. O mesmo aconteceu comigo: por um contato casual do esfuminho com a tinta, por causa de um traço feliz na maquiagem, foi como se o botão se rompesse e o papel começou a desabrochar as suas pétalas diante da luz brilhante e aquecedora da ribalta. Foi um momento de grande alegria, que compensa todos os tormentos anteriores da criação. A que comparar-se isto? Ao retorno à vida após uma doença perigosa ou ao ato de dar à luz? Como é bom ser artista nesses momentos e como esses momentos são raros aos artistas! Eles ficam para sempre como um ponto luminoso que atrai, como uma estrela guia nas buscas e aspirações do artista.

Fazendo uma retrospectiva e avaliando os resultados daquele espetáculo, compreendo a importância do momento vivido na minha vida artística. Graças a Fiedótov e Sollogub, consegui superar o ponto morto e sair aos trancos e barrancos do impasse em que durante muito tempo chovera no molhado. Eu não havia encontrado um novo caminho mas compreendera meu erro fundamental, e isto já era muito. Eu interpretava a simples emoção de ator — espécie de histeria, de epilepsia cênica — como uma eclosão da inspiração autêntica. Mas depois desse espetáculo ficou claro para mim que eu estava equivocado.

## Autodomínio

### *Um Destino Amargo*

Logo depois de *O cavaleiro avaro* levamos à cena o drama de Pissiemski *Um destino amargo*, que trata da vida dos campo-

neses e dos fazendeiros. Nesta peça fiz o papel do camponês Anani Iákovliev. A peça foi escrita com grande mestria. Depois de *O poder das trevas* de Tolstói, era a melhor peça sobre a vida dos nossos camponeses.

O meu papel exigia minutos não só de elevação dramática mas também trágica. Os papéis foram muito bem distribuídos entre os nossos amadores e alguns, especialmente o de Lisavieta, esposa de Anani, encontraram os intérpretes excepcionalmente certos.

Como nos trabalhos anteriores, desta vez eu também coloquei na ordem o objetivo de trabalhar em mim o *autodomínio cênico*. Este objetivo colocou-se na ordem do dia porque nos momentos de forte elevação, que eu confundia com inspiração, não era eu que tinha o domínio sobre o meu corpo onde é necessário o trabalho no sentido criador! Nesses momentos o corpo fica tenso pela impotência da vontade, em todas as partes, em diversos centros, é como se uma tensão anormal desse nós e provocasse espasmos, graças aos quais as pernas enrijecem e mal conseguem caminhar, os braços endurecem e corta-se a respiração, comprime-se a garganta e todo o corpo desfalece. Ou, ao contrário, pela impotência do sentimento a anarquia toma conta de todo o corpo: os músculos se comprimem involuntariamente, provocando um número infinito de movimentos, poses e gestos absurdos, tiques nervosos, e etc... Por causa desse caos o próprio sentimento foge para os seus esconderijos. Pode-se criar e pensar em tal situação?! Naturalmente, antes de mais nada é preciso combatê-lo em si mesmo, ou seja, destruir a anarquia, libertar o corpo do poder dos músculos e subordiná-lo ao sentimento.

Naquele momento eu entendia a palavra *autodomínio* apenas no aspecto externo, e depois procurava antes de tudo destruir qualquer gesto e movimento desnecessário, ou seja, aprendia a ficar imóvel no palco. Não é fácil permanecer imóvel no palco diante de milhares de espectadores. Eu o conseguia mais uma vez à custa de uma forte tensão de todo o corpo, uma vez que eu me impunha não fazer movimentos, e essa nova violência me deixava ainda mais petrificado. Entretanto de ensaio a ensaio, de epetáculo a espetáculo fui me libertando paulatinamente das convulsões musculares. Transformava a tensão geral em tensão local, particular, isto é, concentrava a tensão de todo o corpo em um centro determinado: nos dedos das mãos e dos pés ou no diafragma, mais exatamente, naquilo que eu então tomava por diafragma. Apertando com toda força os punhos cerrados, eu imprensava as unhas dos dedos contra a palma da mão, o que não raro formava marcas de sangue. Eu encolhia os dedos dos pés e com todo o peso do corpo os imprensava contra o chão, o que também provocava não raro marcas de sangue nos sapatos. Criando uma tensão local, particular, eu desviava a tensão geral de todo o corpo, permitindo-lhe permanecer em pé livremente sem movimentar os pés no lugar e sem movimentos desnecessários. Dando continuidade ao trabalho, aprendi a combater os focos locais de tensão dos braços, dos pés, etc.. criados por mim. Mas isto eu não conseguia por muito tempo: liberava a tensão reunida nos punhos fechados e via que todas as convulsões nele reunidas tinham sido literalmente postas em liberdade e corriam por todo o corpo. Para me livrar delas era preciso tornar a reuní-las no punho fechado, um círculo vicioso, de onde parecia não haver saída. Mas em compensação, quando eu conseguia me libertar de qualquer tensão, sentia a alegria artística e da mesa do diretor eu ouvia os gritos: "Está bom! Bravo! Simples! Sem afetação!"

Infelizmente, porém, esses minutos eram raros, casuais e fugidios.

Mais uma descoberta: quanto mais tranqüilidade e mais autodomínio do meu corpo eu sentia no palco, tanto mais me surgia a necessidade de substituir o gesto pela mímica, pela entonação da voz, pelo olhar. Como eu era feliz nesses minutos! Parecia-me que eu já entendia tudo e podia aproveitar plenamente a descoberta. Por isso me apressava a dar plena liberdade à mímica, aos olhos, à voz. Mas nesse momento eu ouvia o grito do diretor:

"Não faça careta!" Ou: "Não grite!"

E eu mais uma vez caía no impasse.

"Mais uma vez não acertei! Por que aqui eu me senti bem e lá mal?" — perguntava-me a mim mesmo. Por causa da dúvida que se apoderava de mim, novamente me doía por dentro, todo o achado desaparecia e instalava-se uma anarquia muscular.

"Qual é a causa?" — interrogava-me.

"A causa? Ora, não é preciso fazer careta".

"Então a mímica é desnecessária — não é assim?!"

Tentei não só não intensificar a mímica como inclusive recalcá-la. Isto não provocou nenhuma réplica da mesa do diretor mas notei o seguinte: na cena de explicação com o fazendeiro, bastava eu tentar parecer indiferente e tranqüilo para que alguma inquietação fosse logo fervendo dentro de mim. Eu tratava de esforçar-me ainda mais para dissimulá-la, e quanto mais esforço eu fazia tanto mais forte ela se desenvolvia. Então voltava-me a sensação de bem-estar e calor no palco. Por conseguinte, esconder um sentimento implica em instigá-lo ainda mais. Entretanto, por que nesses minutos não havia reação da mesa do diretor?

Ao terminar o ato recebi elogio geral por todo o meu trabalho; mas para mim isto era pouco. Como seria importante receber a aprovação da mesa do diretor em pleno momento da minha satisfação interior. Mas pelo visto os diretores ainda não tinham consciência dessa importância.

Assim aconteceu nas passagens tranqüilas do papel. Mas quando veio a cena do encontro, descrita de maneira magnífica pelo autor, adaptada de forma extraordinária por Fiedótov e representada pelos atores, cena essa que não podia ser representada com indiferença, eu me entreguei involuntariamente ao clima emocional dominante e nada pude fazer comigo mesmo. Por mais que eu forçasse, tentando conter os gestos, no fim das contas o temperamento acabou predominando sobre a consciência e o autodomínio artificial e eu perdi o controle sobre mim mesmo, de tal forma, que ao término do espetáculo não podia me lembrar do que havia feito no palco. Banhado em suor por causa da excitação, fui para a sala do diretor a fim de chorar com ele as minhas mágoas:

"Eu já sei que o senhor vai dizer que dei rédeas solta aos gestos! Mas isto está acima das minhas forças. Veja, fiz sangrarem as palmas das minhas mãos!" — Justificava-me.

Mas qual não foi a minha supresa quando todos deixaram os seus lugares e correram para mim me parabenizando: "Bravo! Uma enorme impressão! Que autodomínio! Faça assim no espetáculo e nada mais será preciso!"

"Mas eu não acabei dando rédea solta aos gestos, não perdi meu autodomínio?!"

"Mas foi justamente aí que você se saiu bem!"

"Quando dei rédea solta aos gestos?!" — tornei a perguntar.

"Sim, bem. Que importância tem o gesto quando o homem está fora de si, — explicaram-me, — o bom é que vimos como você se continha com esforços cada vez maiores, mas finalmente algo desabou e você perdeu o autocontrole. Isto é que se chama *crescendo,* a passagem do *piano* para o *forte.* O sentimento subiu a montanha partindo das notas mais baixas para as mais altas, da calma para a loucura. É disto que você deve lembrar-se. Contenha-se enquanto tiver forças para isto, e quanto mais tempo tanto melhor. Não importa que o processo de ascenção gradual seja longo e o último momento, o momento do clímax, seja breve. Isto é bom! De outro modo perde-se a força, perde-se o climax. Os atores costumam fazer o contrário: passam por cima do mais interessante — o crescendo do sentimento, e pulam logo do *piano* para o *fortíssimo,* onde empacam por muito tempo''.

''Ah!, é aí que está o segredo! Isto já é alguma coisa no campo dos conselhos práticos. É a minha primeira bagagem artística!''

Em torno reinava o júbilo, o melhor índice da impressão. Eu fazia pergunta a todo mundo que ia encontrando; não o fazia por vaidade de ator mas tentando verificar a correspondência entre o que eles sentiram na platéia e o que eu sentira no palco. Agora eu já sei alguma coisa sobre essa diferença entre a impressão do espectador e a sensação do próprio artista.

Dessa vez a maquilagem também me ajudou como o fizera quando fiz o papel de Sotanville. Eu reconhecia nele uma pessoa viva. Não estava atrelado a mim de maneira forçada, mas se coadunava naturalmente com o que havia em meu interior. Sentindo a imagem e incorporando-a, mesmo assim eu voltava ao meu velho hábito e começava a copiá-la. Contudo, copiar a sua própria imagem, criada por você mesmo, é melhor do que copiar chavões ou técnicas de representação alheios.

O espetáculo foi um imenso sucesso. A peça, a montagem e os atores receberam amplos elogios da imprensa e do público. O novo trabalho permaneceu no repertório, e à medida que eu o fazia ia me sentido cada vez melhor e mais satisfeito. Muito do que eu fazia no palco atingia a platéia, e eu estava feliz por ter encontrado, como me parecia, o segredo que poderia me servir de guia, em que eu poderia me apoiar para seguir adiante com mais segurança.

# Dois Passos Atrás

## *O Visitante de Pedra. Intriga e Amor*

Empreguei por pouco tempo as novas técnicas de representação que eu denominava *autodomínio.* Bastou-me ouvir o verso de Púchkin em *O Visitante de pedra,* onde eu fizera inicialmente o papel de Dom Carlos e depois do próprio Don Juan, bastou-me calçar botas espanholas e pegar a espada para que todo o novo que eu conseguira com o trabalho fosse por água abaixo e em seu lugar aparecesse o velho imperioso, forte pelo apego que eu lhe devotara durante meus tenros anos de curiosidade. Entregar-se a velhos hábitos é o mesmo que voltar a fumar após um longo intervalo. O organismo se lança com força ainda maior às sensações conhecidas. Após passar um período sem elas, ele não deixa de sonhar em segredo com o cigarro e trata apaixonadamente de repor o perdido.

Assim, o meu movimento na arte dava um passo adiante e dois passos atrás. Por que eu me metera a assumir prematuramente papéis que ainda me era cedo fazer! O mais forte obstáculo na evolução de um artista é a precipitação, o forçar as suas potencialidades ainda não consolidadas, o eterno desejo de fazer os primeiros papéis, os heróis trágicos. Impor ao sentimento um trabalho acima das suas possibilidades é pior e mais perigoso do que cantar com voz não impostada e não consolidada partes de óperas wagnerianas, por exemplo, acima das condições dessa voz. O nosso aparelho nervoso e subconsciente de ator é bem mais frágil, mais complexo, presta-se com mais facilidade a luxação e com mais dificuldade a correção do que o aparelho vocal de um cantor. Pelo visto, porém, o homem foi feito de tal forma que ele sonha com o que não tem e com o que não deve: um garoto quer porque quer fumar o mais rápido possível e torcer os bigodes, para parecer-se aos grandes; uma menina quer flertar antes do tempo em vez de brincar de boneca ou estudar; o jovem se faz passar por velho antes do tempo tentando parecer-se um desiludido e tornar-se interssante. Por inveja, cada um quer ser o que não pode e não deve. O mesmo acontece no nosso caso. Um ator principiante quer fazer antes de tudo o Hamlet, papel que só pode ser feito na plenitude das forças. Não entende que com a precipitação ele violenta, ou destrói o seu aparelho espiritual delicado, frágil e de difícil correção. E por mais que se tente mostrar isto a um aluno ou a um jovem ator, é tudo inútil. Basta uma aluna bonitinha de ginásio aplaudir o jovem ator, outra elogiá-lo, uma terceira escrever uma carta acompanhada de uma foto para autógrafo, que todos os conselhos dos sábios cedem o lugar para a mesquinha vaidade do ator.

Então fiz papéis de espanhóis, encomendando botas em Paris e forçando as minhas condições ainda verdes de ator, a fim de receber elogios e cartas de alunas de ginásio.

Não era bom eu assumir o papel de Don Juan, uma vez que o ator que o fizera devia recusá-lo após o primeiro espetáculo. Mas aí entrou em cena a questão do amor próprio mesquinho.

"Quando pedi o papel não me deram, e agora como não tem ninguém para fazê-lo vocês mesmos me procuram! O que está acontecendo? Agora entenderam, souberam valorizar!" — Assim eu me vangloriava com a mesquinha vaidade teatral.

Aceitei o papel por obséquio. Sentia-me lisonjeado por ser necessário no repertório.

Realizou-se o espetáculo. Aplaudiram-me porque as ginasianas não sabem distinguir o intérprete do papel e eu, tolo, depois de morder a isca, precipitava-me para a frente montado em todos os meus antigos erros de ator. Eles se tornaram ainda mais patentes, porque agora eu não podia mais aplicar o autodomínio aprendido ainda no papel de Anani. Tanto o bom quanto o mau mostrado em cena com autodomínio apenas reforça a sua qualidade ou defeito. E o fato de eu ter aprendido a soltar-me nos momentos fortes não era bom para esse papel: quanto mais eu me soltava tanto mais traduzia um *pathos* teatral falso, uma vez que na alma eu não tinha nada mais nesse papel. Voltava a copiar o barítono da ópera de botas parisienses e espada. Mas ninguém conseguia me dissuadir de que eu entendera o segredo, como

representar não só papéis comuns da vida camponesa como também amantes espanhóis na tragédia.

O trabalho com Don Carlos e Don Juan me empurrou novamente para trás.

Infelizmente, no papel seguinte da mesma temporada, se não era espanhol nem em versos, tinha pelo menos botas longas, espada, palavras amorosas e estilo sublime. Eu fazia o papel de Ferdinando na tragédia de Schiller *Intriga e Amor.* Entretanto... havia um *porém,* que até certo ponto me salvou de novos erros e sem o qual não poderíamos levar a cabo a tragédia.

O papel de Luisa coube a M. P. Perievóschikova, conhecida no palco como Lílina. Contrariando a opinião da sociedade, ela se juntou a nós como atriz. Acontece que nós estávamos apaixonados um pelo outro e não sabíamos. Mas foi na platéia que soubemos disto. Nós nos beijávamos com naturalidade demais e nosso segredo foi revelado do palco. Nesse espetáculo eu representava menos com a técnica e muito mais com a intuição. Mas não é difícil adivinhar quem nos inspirava: Apolo ou Himeneu.

Na primavera, ao término da primeira temporada da Sociedade de Arte e Literatura, oficializei o meu noivado e no dia cinco de julho do mesmo ano casei-me, saindo depois em viagem de núpcias e retornando no início do outono ao teatro com a notícia de que minha mulher, infelizmente, não poderia cumprir com as suas obrigações no teatro na temporada que se iniciava.

Assim, *Intriga e Amor* não foi apenas uma peça de amor mas também de perfídia. Ela conheceu apenas duas ou três apresentações e foi retirada do repertório. Será que poderíamos continuar representando nessa peça com a mesma naturalidade e inspiração ou, repetindo o papel de Ferdinando ela faria comigo o Don Juan e o Don Carlos e seria uma reprimenda à minha teimosia?

Como nos espetáculos anteriores, a mão experiente do diretor Fiedótov soube aproveitar um material artístico nada desprezível, nós recebíamos com alegria as sugestões do experiente diretor; elas nos ajudavam, mas não tínhamos plena consciência disto e esses espetáculos dificilmente nos ajudaram a avançar como atores.

O sucesso do espetáculo foi grande e eu triunfava, uma vez que ele confirmava todas as minhas suposições a respeito dos pápeis heróicos, dos quais passei a gostar ainda mais depois do Don Juan.

"Logo, posso fazer papéis trágicos, — dizia para mim mesmo. — Logo, sou um amante. Logo, meus princípios técnicos encontrados em *Um Destino Amargo,* servem também na tragédia!"

Quero obervar um fato que merece atenção, ocorrido aproximadamente no período aqui descrito. Para aumentar os recursos da nossa Sociedade, foi organizado um grande baile a fantasia nos salões da ex-sociedade nobre. A decoração do local ficou a cargo dos melhores pintores, e muitos dos nossos artistas participaram. Nesse baile fez um sucesso especial, um coro de ciganos amadores, formado por alunos e membros da sociedade. Como solistas do coro atuaram as duas filhas de Komissarjévsk, que vieram de Petersburgo. Tinham vozes maravilhosas e uma boa maneira de cantar, herdada do pai. Era a primeira vez que se apresentava diante de um grande público a famosa atriz Vera Fiódorovna Komissarjévskaia.

## Quando se interpreta o perverso, procura-se o que ele tem de bom

### *Os Arbitrários*

O primeiro ano de existência da Sociedade deixou um grande déficit, mas não abalou a fé no seu êxito posterior.

Ao iniciar-se a segunda temporada, já haviam ocorrido grandes mudanças na nossa Sociedade. Por causa da competição entre duas sessões e duas escolas — a de drama e a de ópera — e entre dois diretores, ou seja Fiedótov e Komissarjévski, surgiram divergências que recaíram sobre mim com todo o seu peso material. Para culminar os males, antes do final do ano os encontros familiares haviam saturado a todos. Os artistas diziam:

"Estamos saturados de representar até no teatro!"

Os pintores repetiam: "estamos saturados de pintar também em casa! De noite a gente quer jogar cartas mas não tem. Que espécie de clube é esse!"

Sem cartas os pintores não queriam pintar, os dançarinos dançar, os cantores cantar. E aí surgiu um conflito, após o qual os pintores abandonaram a Sociedade. Foram seguidos por muitos artistas e o clube junto a Sociedade de Arte e Literatura deixou de existir por si mesmo. Permaneceu a sessão dramática e junto a ela a escola de ópera e drama.

A segunda sessão da Sociedade de Arte e Literatura, em 1889/90, começou com a peça de Pissiemski *Os Arbitrários*. Eu fazia nela o papel do general em chefe do imperador Paulo I. Havia talento no papel e na peça, mas ela havia sido escrita de maneira cruelmente difícil, na linguagem estilizada da época.

Muitas das minhas descobertas anteriores me serviram no novo papel: o *autodomínio,* a *simulação* da minha inveja interior mantendo a calma externa (o que iniciou o temperamento no papel de Anani), a *mímica,* o *jogo dos olhos* (que por si mesmos em ação quando domamos a anarquia muscular), o pleno *entregar-se* espiritual no momento de maior elevação, as *técnicas de representar* o *velho* em *O cavaleiro avaro.*

É verdade que no papel havia recifes perigosos ocultos: botas altas, espada, palavras e sentimentos amorosos e, se não havia versos, havia o estilo empolado da época. Mas Imchin é russo demais para que se possa temer nele um "espanhol". Já o seu amor não era amor de jovem mas de velho, característico por seus traços espirituais.

Dizem que em mim o papel saiu por si mesmo, sem o seu conhecimento, mas eu não reparei de onde veio. Os procedimentos técnicos da representação me empurraram para a verdade e a sensação de verdade é o melhor excitante do sentimento, da emoção, da imaginação e da criação. Pela primeira vez não tive necessidade de copiar ninguém e me senti bem no palco.

Só havia uma coisa desagradável: os espectadores se queixavam da peça.

"É muito pesada!" — diziam eles.

Mas para isto havia motivo, e vejamos como eu o entendi.

Paralelamente a *Os Arbitrários*, preparava-se outra peça da qual eu não participava mas cujos ensaios às vezes eu assistia no tempo livre, e lá dava minha opinião se me perguntavam. As boas palavras não são aquelas que vêm quando a gente quer dizê-las a qualquer custo, mas quando não se pensa nelas, quando elas mesmas se tornam necessárias. Eu, por exemplo, não sei filosofar nem criar aforismos estando sozinho comigo mesmo. Mas quando preciso demonstrar a minha idéia a outra pessoa, então a filosofia se torna necessária para a demonstração e os aforismos vêm por si mesmos. Era o que acontecia daquela vez. Da platéia vê-se melhor o que se faz no próprio palco do que nos seus tablados. Vendo da platéia, eu compreendia com clareza os erros dos atores e comecei a explicá-los aos companheiros.

''Entenda, — dizia eu a um deles, — você está fazendo um chorão, está sempre se lamuriando e pelo visto só se preocupa com que, querendo Deus, você não deixe de transmitir esse chorão. Mas por que se preocupar com isso se o próprio autor já o fez mais do que o necessário? Resulta daí que você fica o tempo todo pintando com uma só cor. Ora, a cor preta só se torna verdadeiramente preta quando para efeito de contraste se lança o branco em alguma parte. Você também deve lançar no papel um pouco de branco com várias mesclas e combinações com outras cores do arco-íris. Obterá contraste, diversidade e a verdade. Por isso, quando você interpreta o chorão, procura ver onde ele é alegre, animado. Se depois disto você voltar a fazer o chorão, já não será enfadonho mas, ao contrário, ele impressionará com força redobrada. E o chorão contínuo, ininterrupto como está acontecendo com o seu, é tão insuportável quanto dor de dente. Quando você for interpretar um homem bom procure ver onde ele é perverso, e no perverso procure ver onde ele é bom''.

Depois de pronunciar por acaso esse aforismo, senti que a mim mesmo tudo havia ficado claro no papel do general Imchin. Eu cometia o mesmo erro do meu colega. Eu estava fazendo uma fera, e não podia eliminá-la do papel, não tinha por que me preocupar com ela, pois o autor já o havia feito mais que o necessário, e restava-me apenas procurar descobrir onde ele era bom, sofria, arrependia-se, amava, era terno e abnegado... Desta forma, eu incorporava novos elementos à minha bagagem de ator.

*Quando você interpretara o perverso procure ver onde ele é bom.*

Quando você representa um velho, procure ver onde ele é moço; quando representa um moço, procure ver onde ele é velho, etc...

À medida que eu usava a nova descoberta, o tom geral da peça *Os arbitrários* se tornava mais suave, e as queixas de que era ''pesada'' se tornavam mais raras.

Toda a segunda temporada da Sociedade de Arte e Literatura transcorreu por uma linha próxima das mesmas buscas e dos mesmos fins técnicos que a primeira.

Infelizmente, só Fiedótov não nos transmitia o fervor de antes, uma vez que estava descontente, não chegava a acordo com Komissarjévski e estava esfriando para com a nossa causa.

# Papéis Característicos

## *A Noiva Sem Dote — O Rublo*

Durante o Segundo ano, voltei a fazer alguns papéis característicos como, por exemplo, o papel de Parátov na peça de Ostrovski *A noiva sem dote.* No papel havia muitas palavras amorosas, botas altas e um capote igual a uma capa espanhola, tudo recifes perigosos para mim. Preparava-se um duelo entre os meus procedimentos operísticos anteriores de barítono e os recursos técnicos recém adquiridos. Tornei a lançar mão deles, ou seja, do autodomínio, da simulação do sentimento, do jogo com o rosto, da diversidade de cores na palheta, em suma, de tudo o que eu havia descoberto antes. Isto me criou um bom estado geral de ânimo no qual acreditei. Entrou em ação a fantasia, surgiram espontâneamente alguns detalhes, hábitos, traços característicos do mesmo Parátov, como por exemplo o porte militar e a audácia, com toda essa bagagem eu não estava vazio no palco, tinha o que fazer e não me sentia nu. À medida que transcorriam os ensaios eu incorporava os recursos técnicos e a amplitude de Parátov, própria do homem russo, abria a sua alma. Para sorte minha apareceu aí uma maquiagem bastante típica. Vi a imagem externa dele e tudo assumiu o seu devido lugar. Assim eu instiguei a intuição adormecida e com sua ajuda tateei a imagem. Esta se baseava em alguma coisa e até certo ponto se justificava, restando-me posteriormente copiá-la de acordo com o hábito que ainda vivia em mim.

Mas surgiu nesse papel o fenômeno desagradável: eu não conseguia dar conta do texto. Apesar da magnífica linguagem da peça de Ostrovski, onde não se poderia deslocar nenhuma palavra, o texto "não se enquadrava à língua". Sentia que a cada momento de minha permanência no palco eu podia equivocar-me. Isto me enervava, me assustava e provocava retenções, pausas desnecessárias, criava certos mal-entendidos cênicos que privavam o papel e a peça da leveza e da inércia necessárias à comédia. O temor pelo texto me assustava de tal forma que cada embaraço me deixava banhado em suor. Uma vez me embrulhei tanto no texto que já não conseguia atinar como sair do labirinto das palavras Desnorteado, deixei o palco, frustrando um companheiro em uma das melhores passagens do papel.

O meu "trac" de ator, que então havia começado, manifestou-se também em outros papéis, tirando-me gradualmente aquela confiança em mim mesmo que eu havia começado a adquirir. Quando não pensava em meu novo defeito, o "trac" desaparecia, prova de que seu fundo era meramente nervoso. Eis mais um exemplo de que a minha hipótese era verdadeira: certa vez, no dia da apresentação de *A noiva sem dote,* adoeci seriamente. A temperatura chegou a trinta e nove graus e meio. Eu estava semiconsciente. Mas para ser um modelo de disciplina e dar para o futuro um exemplo aos meus colegas, tomei todas as precauções necessárias e fui ao teatro com um frio de 25 graus abaixo de zero. Sem maquiagem, deitado, e aproveitando-me do fato de que não tinha que trocar de roupa, pude permanecer deitado entre os bastidores tanto durante a ação como nos entreatos. Os atores temiam que a qualquer momento eu deixasse o palco no meio do ato. Entretanto, distraído pela doença eu representava, como nunca, seguro e à vontade; o texto não atrapalhou e a memória não me traiu.

O trabalho no papel de Parátov e os seus resultados foram edificantes para mim no sentido de que me indicaram meu verdadeiro repertório e minha vocação. Sou um ator característico. Através do característico, consegui superar todos os escolhos submarinos do papel de Parátov: o capote a espanhola, as botas altas, as palavras amorosas e outras tentações perigosas.

Mas se eu renunciasse ao característico e adaptasse o papel a mim mesmo, aos meus próprios dons humanos, o fracasso seria inevitável.

Por quê? Eis porque.

Há artistas, em sua maioria *jeunes premiers** e heróis enamorados de si mesmos, que mostram sempre e em toda parte, não personagens que criaram, mas a si mesmos, a sua própria pessoa, sem nunca modificá-la deliberadamente. Se eles mesmos estão fora do palco ou do papel, não conseguem enxergá-lo. Precisam de Hamlet ou Romeu como uma mulher elegante precisa de um vestido novo. Tais artistas têm razão quando temem afastar-se de si mesmos, pois toda a sua força consiste no charme específico. Perdem tudo, escondendo-se atrás do característico

Outros artistas, por exemplo, sentem acanhamento de mostrar a si mesmos. Quando fazem, em seu próprio nome, o papel de um homem bondoso ou decente, parece-lhes imodéstia atribuir a si mesmos qualidades alheias. Já quando fazem personagens más, depravadas ou desonestas, sentem vergonha de atribuir vícios a si mesmos. Entretanto quando assumem personalidade alheia, i.e, quando estão sob o disfarce da maquiagem como máscara, não temem revelar seus vícios nem virtudes e podem falar e fazer o que nunca ousariam sem máscara.

Pertenço aos atores desse tipo. Sou um ator característico. Além do mais, reconheço que todos os atores devem ser característicos, não em termos de características externas, mas internas, evidentemente. E mesmo que no aspecto externo o ator se distancie mais amiúde de si mesmo, isto não significa que deva perder a sua individualidade e o seu charme; significa que, em cada papel, deve econtrar o seu encanto e individualidade e, apesar disto, ser sempre outro em cada papel. Por que todos os amantes são infalivelmente belos e têm cabelos crespos? Acaso os jovens feios, porém gentis, não têm direito ao amor? A propósito, em toda a minha vida vi apenas um amante desse tipo, que não temia fazer-se de feio para destacar ainda mais a pureza do seu coração apaixonado, como o casaco fétido do limpador de fossas Akim na peça *O poder das trevas* salienta-lhe a pureza cristalina e o perfume da alma. Mas no período aqui referido, eu não gostava do papel em mim mas de mim no papel. Por isto não me interessava pelo sucesso do artista, mas pelo meu sucesso pessoal e humano, e o palco se tornava uma vitrina para a minha auto-exibição.

---

*Em francês, no original russo (N. do T.).

Esse equívoco, naturalmente, me afastava dos fins da criação e da arte.

No espetáculo aqui descrito, comecei a entender que o meu encanto específico não estava na minha própria pessoa, mas nas personagens características que eu criava, na minha configuração artística. Foi uma descoberta importante, que entretanto, não teve a devida repercussão na minha consciência naquele momento.

O meu trabalho seguinte foi o papel do corretor Obnovlienski na peça de Fiedótov *O rublo*, cujo conteúdo me foge atualmente da memória. Como acontecera com o papel de Sotanville, após longos tormentos o papel acabou saindo por um acaso da maquiagem. Num momento de pressa, o cabeleireiro colou-me o lado direito do bigode mais alto que o esquerdo, dando à impressão do rosto um ar um tanto maroto, grosseiro. Em *pendant* com os bigodes, desenhei também a sobrancelha direita mais alta que a esquerda. Com a cara que saiu, dava para pronunciar com absoluta simplicidade as palavras do papel, e todos entenderiam que Obnovlienski era um trapaceiro, de quem não se podia acreditar numa única palavra.

Esse papel fez sucesso sob o signo do característico.

Hoje eu finalmente entendo uma verdade simples: fazer um papel copiando técnica de ator alheia ainda não cria personagem. Compreendi que era necessário criar minha própria personagem, que, a bem da verdade, naqueles tempos eu entendia apenas na

superfície. É igualmente verdade que eu não sabia encontrar o enfoque à personagem se isto não me fosse sugerido por um diretor de cena como Fiedótov, por exemplo, ou pelo acaso, como aconteceu com Sotanville; então meu enfoque partia da pose, do traje, da maquiagem, das maneiras e gestos.

Sem o característico típico do papel eu me sentia literalmente nu no palco, e ficava acanhado em permanecer diante do público com minha própria cara, descoberta.

## Um Novo Mal-entendido

*Não vivas como queres. O segredo de uma mulher*

Na mesma temporada fiz o papel de Piotr na peça de Ostrovski *Não vivas como queres*. No papel e na peça há muita expansão, orgia, paixões fortes, crescendo psicológico e elevação trágica. Eu parecia ter o temperamento necessário para isto, bem como figura e voz... Além disso, havia procedimentos experimentais, autodomínio e certa técnicas. Mas todas as minhas novas conquistas desapareceram tão logo eu me aproximei do papel de Piotr. Desde os primeiros passos, segui as camadas superiores do papel, sem lhe atingir o interior. Assim gira intensamente a transmissão em ponto morto, enquanto o automóvel mesmo permanece parado. A transmissão em ponto morto trabalha à toda, mas sem quaisquer resultados. Eu também trabalhava em ponto morto, com os nervos da superfície e a periferia do corpo, sem atingir a alma propriamente dita, que permanecia fria e inativa. As palavras, os gestos e movimentos passavam à margem do sentimento, como um trem expresso passando à margem de estações intermediárias desnecessárias, como um navio que levantou âncoras vazio, sem timoneiro, passageiros e carga. A representação mecânica externa supera muito a inquietação interior. Para deter esse absurdo vaivém externo na superfície do papel, é necessário passar a iniciativa da criação à intuição e ao sentimento, que são o timoneiro no papel; é preciso preencher o papel de conteúdo interno, como se carrega um navio sem carga e passageiros.

Como fazer o sentimento sair dos seus esconderijos e assumir a iniciativa da criação? Para tanto é necessários atraí-lo com a interessante imagem interior do *bogatir** Piotr, dotado da alma russa ampla, de temperamento espontâneo, grande paixão amorosa que transborda em ciúme, de desespero e loucura.

Mas o sentimento cavala, e eu não sabia atraí-lo artificialmente. Só apelando para um intenso movimento externo dos braços e pernas eu podia despertar por um instante o ânimo muscular, e eu me inquietava mecanicamente, sem motivo e de maneira inepta, para em seguida me apagar. Isso lembra um relógio quebrado. Se lhe giramos de fora os ponteiros, ele começa a chiar, mostrar vida interior e bater desordenadamente, e as batidas cessam mal haviam começado. Era de forma igualmente desordenada e instantânea que se animavam em mim as sensações internas estimuladas por um instigador físico externo. Por acaso têm elas alguma relação com a essência espiritual do papel? Ou são meras inquietações mecânicas, instantâneas e sem vida? Elas não contam, pois são dispensáveis para a criação. Mas eu não dispunha de outros recursos. Sem nada que me orientasse de dentro para fora, eu era impotente diante dos grandes fins trágicos com que se defrontava a minha sensibilidade criadora. Nada mais me restava senão me esforçar na tragédia, procurar ser mais forte, maior, mais temível, para me parecer com um *bogatir*. Segundo expressão de Gógol, eu apenas "excitava" a personagem, mas não podia tornar-me personagem. Eu violentava minha sensibilidade, e por isto a natureza se vingava de mim. Aconteceu o que sempre acontece em casos semelhantes, aquilo que todo ator mais deve temer. Impotente para resolver os problemas que tinha diante de mim, vi-me tomado de tensão, convulsões e ânsias, com todo o corpo inteiriçado, anarquia muscular, convencionalismos simplórios, clichês artesanais de ator. Se uma pequena violentação da natureza e da sensibilidade já é perigosa na nossa

---

*Herói popular das narrativas épicas russas (N. do T.).

arte, ela é mais perigosa ainda em papéis trágicos, onde se manifesta com intensidade dez vezes maior, pois em tais papéis o ator se defronta com grandes emoções humanas, com objetivos criadores acima das possibilidades de um ator inexperiente. Imagine-se obrigado a saltar por cima de um fosso, trepar numa cerca ou empurrado para um colmeal, onde você corre o risco de levar picadas. Você naturalmente irá resistir e pôr os braços para a frente a fim de impedir a aproximação, defender-se da violência e livrar-se dos objetivos colocados, mesmo que não seja difícil demais atingí-los. Agora imagine-se empurrado para a jaula de um leão, forçado a saltar um precipício ou subir por uma escarpa. Você naturalmente vai resistir ainda mais, com esforço decuplicado, vai usar ainda mais os braços para proteger-se do agressor, impedir-lhe a aproximação e fugir ao objetivo superior às suas possibilidades. E se, a despeito da impossibilidade de realizá-lo, insistem em forçá-lo a fazer o que está acima das suas forças, você faz das tripas coração, envida todos os esforços porque não pode cumprir a tarefa.

É nesse tipo de situação que se vê muito freqüentemente o ator inexperiente. Obrigam-no a chorar quando ele quer rir, a rir quando está triste, a sofrer quando está alegre, a encarnar sentimentos que não tem na alma. Daí toda espécie de compromisso da sua natureza para sair do impasse. E tudo isso não termina senão com tensão, violência, aperto da garganta e o diafragma, de todos os tipos de músculos, e com novas convencionalidades de representação mediante as quais o ator deseja enganar a si mesmo e o público. A única saída para a situação é o convencionalismo de ator, que de tanto repetir-se acaba se convertendo em clichê do ator.

Quanto mais inatingível é o fim que o ator tem diante de si, tanto maior é a violência e tanto mais o sentimento assustado lança mão dos seus escudos invisíveis. E quanto mais amiúde o ator cai nesse impasse, tanto mais assustadiço se torna o seu sentimento, tanto mais ele se acostuma a lançar mão de escudos e tanto mais freqüentemente tem de refugiar-se no convencionalismo e valer-se de clichês artesanais.

Há clichês bem razoáveis: por exemplo, um papel bem construído, com o tempo e em função de enfoque negligente do seu aspecto externo, converte-se em clichê externo. Entretanto ele fixa algo que no passado foi bom. Por pior que seja esse clichê, não pode ser comparado a outro tipo de clichê que se esforça por transmitir no espaço externo o que não foi vivio pelo sentimento, àquele clichê que procura substituir a verdade por um convencionalismo de ator desgastado pelo tempo e o uso freqüente.

O pior de todos os clichês existentes é o clichê do *bogatir* russo, do guerreiro valente, do filho de boiardo ou do jovem aldeão de grande envergadura. Para eles existe um andar específico desordenado, gestos largos estabelecidos de uma vez por todas, poses tradicionais com "mãos nas cadeiras", um ousado erguer de cabeça lançando fora madeixas que caem sobre a testa juvenil, um jogo especial com o chapéu, que vibram impiedosamente para intensificar mecanicamente o fervor, audazes fiorituras vocais em notas altas, uma dicção cantante em passagens líricas, etc. Essas banalidades calaram tão fundo nos ouvidos, olhos, corpo e músculos dos atores, que é impossível livrar-se delas.

Para me matar, naquela época estava na moda a ópera de Sieróv *A força da inimizade*. Como se sabe, ela foi escrita com base no enredo da mesma peça de Ostrovski que havíamos representado, ou seja, *Não vivas como queres*. Se é ruim o clichê do *bogatir* russo no drama, na ópera ele é absolutamente insuportável. Em particular, o clichê de Pedro o Grande da ópera é o pior de todos os clichês de *bogatir*. E foi justo ele que se apoderou, pois o fermento da ópera continuava sedimentado em mim e só por um momento se extinguira. Bastou-me sentir após um longo período experimentar os procedimentos e sensações de ator para me entregar ao poder de todos os meus maus hábitos anteriores, como um fumante que volta a fumar depois de uma pausa.

O mal causado pelo espetáculo aqui descrito é compreensível. Mas também houve proveito. Demonstrando pelo contrário ele elucidou (mas infelizmente não me convenceu) que a tragédia e um drama forte, exigindo uma tensão decuplicada, são os que mais podem violentar o sentimento se este desperta por si mesmo, através da intuição ou de uma técnica interna corretamente elaborada. É por isto que tais papéis podem causar um grande mal e contra eles eu previno os atores jovens que já se sentem atraídos por Hamlet, Otelo e outros papéis trágicos sem terem ainda trabalhado a técnica. Antes de assumir tais papéis, é bom que os jovens atores dominem mais procedimentos de técnica interna.

Nem a peça nem o meu papel tiveram êxito. O resultado foi um desespero temporário, a perda da fé em mim mesmo. Mas como nenhuma criação medíocre em cena passa sem seus adeptos, desta feita eu também encontrei os meus e me consolei. Meu fracasso não me dissuadiu de que era cedo para eu fazer papéis trágicos. Continuei sonhando insistentemente com eles, retardando assim o processo natural do meu desenvolvimento.

Não sei a que atribuir o meu sucesso extraordinário no *vaudeville O segredo de uma mulher,* no qual repeti o papel do estudante Megrio, já representado no nosso círculo familiar. Não mudei nada do que fizera antes, apesar de ser indiscutivelmente falso o princípio até então aplicado de atuar com toda a intensidade para não aborrecer o público. A tagarelice, a ação contínua sem pausa, a elevação do tom pela elevação do tom, a velocidade do ritmo pela velocidade do ritmo, a pronúncia rápida saltando palavras, em suma, permaneciam os mesmos erros já cometidos quando dávamos os primeiros passos como amadores. Mas para minha surpresa eles agradaram aos severos apreciadores do meu trabalho A. F. Fiedótova, F. P. Komissarjevski e F. L. Sollogub. Eles me elogiaram no papel de Megrio, fato que me deixou perplexo. A única explicação estava na minha juventude e no meu ardor juvenil daqueles anos. Condição importante, que, infelizmente, perde-se com os anos. É evidente que todos os papéis anteriores, tratados por mim com grande severidade, tiveram êxito porque estavam imbuídos do mesmo ardor juvenil que por si só dava vida em cena. Sendo assim, compreendo por que atualmente escuto não raro a opinião dos meus antigos fãs, segundo os quais no tempo em que éramos ignorantes nós representávamos melhor do que hoje, quando sabemos muito. De que jeito conservar mais o ardor artístico juvenil?! Que pena ele desaparecer! Será que não posso recordar e fixar tecnicamente em mim o que foi tão maravilhoso na minha juventude, o que vivi intuitivamente no papel de Megrio?

Ao ouvir o espoucar dos aplausos após o término da peça, eu tornava a dizer a mim mesmo:

"Isto significa que sou um amante, significa que posso atuar em meu próprio nome, significa que esse ritmo arrebatado, a fala apressada e outros procedimentos de opereta são admissíveis!"

E eu tornava a acreditar neles, e as suas raízes tornavam a reviver em mim.

# A Companhia de Meiningen

Mais ou menos nesse período chegou a Moscou a famosa companhia do conde de Meiningen, encabeçada pelo diretor Kronek. Seus espetáculos mostraram pela primeira vez a Moscou uma nova modalidade de montagem, com fidelidade histórica à época, cenas populares, magnífica forma externa de espetáculo, uma admirável disciplina e toda a estrutura de uma excelente festa de arte. Não perdi uma única apresentação, não só assistindo como estudando todas.

Diziam que a companhia não contava com nenhum ator de talento. Uma verdade. Havia Barnay, Teller e outros. Podemos discordar totalmente do *pathos* e da maneira alemã de representar a tragédia. Os de Meiningen podem até nem ter renovado os procedimentos puramente representativos do ator, mas seria incorreto afirmar que tudo neles era externo, tudo baseado na falsa aparência. Quando falaram disto a Kronek, ele exclamou:

"Eu lhes trouxe Shakespeare, Schiller, mas eles se interessaram pelo mobiliário. Gosto estranho o desse público!"

Kronek tinha razão, porque o espírito de Schiller e Shakespeare vivia na companhia.

Com meros recursos de direção, montagem, sem contar com artistas de grande talento, o conde de Meiningen conseguia mostrar em forma artística muitas das idéias criadoras de grandes poetas. Por exemplo, não dá para esquecer uma cena de *A donzela de Orleans:* um rei franzininho, mísero e desnorteado sentado num trono enorme, descomunal para o seu tamanho, as pernas finas balançando no ar sem conseguir chegar aos travesseiros. Em torno do trono, uma corte confusa, tentanto os últimos recursos para manter o prestígio do rei. Mas num momento de desmoronamento do poder as reverências de etiqueta se afiguram dispensáveis. Em meio a esse clima de prestígio decadente do rei aparecem os embaixadores ingleses altos, esbeltos, decididos, ousados e insolentes de dar medo. É impossível suportar com sangue frio os escárnios e o tom arrogante dos vencedores. Quando o infeliz rei dá uma ordem humilhante, que lhe ofende a dignidade, o cortesão que recebe a ordem tenta uma reverência de etiqueta na saída. E entretanto, mal começa a fazê-la, ele pára, vacila, empertiga-se e fica em pé com a vista baixa: as lágrimas começam a rolar e ele, esquecido do ritual, sai correndo para não desatar em choro diante de todos.

Com ele choraram os espectadores, eu também chorei, uma vez que a invenção do diretor de cena produz por si mesma uma grande impressão e fala da essência do momento.

Com uma criatividade de direção igualmente boa, enfocam-se outras cenas de humilhação do rei francês: o ânimo pesado da corte, o momento de chegada à corte da mais inspirada libertadora; Joana d'Arc. O diretor de cena condenou de tal forma o clima da corte vencida que o espectador aguarda com impaciência a chegada da libertadora; está tão contente com ela que já não percebe o trabalho dos atores. O talento do diretor de cena o empanava com freqüência.

O diretor de cena pode fazer muito, mas nem de longe tudo. O principal é dispor de atores, que precisam de ajuda, que devem ser dirigidos em primeiro lugar. Parece que foi com essa ajuda ao ator que os diretores da companhia de Meiningen não tiveram a devida preocupação, razão por que o diretor de cena estava condenado a criar sem ajuda dos atores. O plano de direção era sempre amplo e profundo em termos de sentido espiritual, mas como realizá-lo sem os atores? Era preciso transferir o centro da gravidade do espetáculo para a própria montagem. A necessidade de criar por todos criava um despotismo direcional.

Parecia-me que também nós — diretores-amadores, estávamos, na situação de Kronek e do conde de Meiningen. Nós também queríamos criar grandes espetáculos, revelar grandes idéias e sentimentos, mas por não dispormos de atores prontos devíamos pôr tudo sob o poder do diretor de cena, que tinha de criar sozinho, com o auxílio da montagem, das decorações, dos acessórios, de uma interessante *mise-en-scène* e da criatividade direcional. Era por isso que o despotismo dos diretores da companhia do conde de Meiningen me parecia justificado. Eu simpatizava com ele e procurava estudar as técnicas de trabalho de Kronek. Eis o que fiquei sabendo de pessoas relacionadas com ele, que assistiam aos seus ensaios.

Kronek — terror dos atores —, fora dos ensaios e do espetáculo mantinha as relações mais simples e afetuosas até com personagens de terceira ordem da companhia. Era como se chegasse até a usar essa simplicidade para fazer coquetismo com os inferiores. Mas iniciado o ensaio, uma vez sentado em sua cadeira de diretor, ele se transformava. Ficava ali calado, esperando que o ponteiro do relógio chegasse à hora marcada para o ensaio. Pegava então uma grande campainha de um som baixo e sinistro e anunciava com voz impassível: "Anfangen"*. De repente tudo calava, e os atores também se transformavam. O ensaio começava sem atrasos e continuava sem interrupção até que tornava a soar o som sinistro, após o que a voz impassível do diretor fazia as suas observações. Depois vinha outra vez o "Anfangen" fatal e o ensaio prosseguia.

Mas eis uma interrupção inesperada, uma confusão. Os atores cochilavam, os auxiliares do diretor se agitavam no palco. Pelo visto alguma coisa estava acontecendo. Acontecia que um dos atores se atrasara e seu monólogo teve de ser omitido. O auxiliar de direção levou o fato ao conhecimento de Kronek e ficou aguardando ordem, plantado junto ao lugar do ponto. Todos ficaram petrificados. Kronek deixava todos exaustos com sua pausa, que parecia infinitamente longa. Kronek estava pensando, decidindo. Todos aguardavam a sentença. E finalmente o diretor disse:

"O papel do ator X retardatário será feito pelo ator Y durante toda a *tournée* moscovita, e o ator X eu estou nomeando para dirigir cenas populares do último grupo de figurantes, atrás".

E o ensaio proseguiu com a substituição do ator faltoso por uma ator coadjuvante.

Noutra ocasião, após *Os salteadores* de Schiller, Kronek apelou para represália. Um dos seus auxiliares, pelo visto um jovem leviano, atrasou a saída em cena de um grupo de figurantes. Ao término do espetáculo, Kronek mandou chamar o faltoso e começou a censurar em tom brando o seu auxiliar, mas este se justificava em tom de brincadeira.

---

* *Recomecem.* (N. do T.)

"Herr Schultz, — dirigiu-se Kronek a um simples operário alemão da companhia que passava ao lado, — diga-me por favor depois de que palavras no ato tal deve aparecer pela esquerda o grupo de salteadores?"

O operário declamou com ênfase um monólogo inteiro, procurando exibir seus dotes artísticos. Kronek deu-lhe um tapinha de aprovação no ombro e, dirigindo-se ao seu leviano auxiliar, disse com muita imponência:

"É um simples operário. Quanto a você, é diretor de cena e meu auxiliar! Tenha vergonha! Eu!"

Apreciei o que de bom nos havia trazido o pessoal de Meiningen, ou seja, as suas técnicas de direção de cena destinadas a revelar a essência espiritual de uma obra. Por isto lhes sou profundamente grato, e esta gratidão será eterna em minha alma.

O pessoal de Meiningen criou uma etapa nova e importante na vida da nossa sociedade e particularmente na minha.

Mas houve outras influências dele sobre mim. Ocorre que eu gostava do autodomínio e do sangue frio de Kronek. Eu o imitei e com o tempo tornei-me um diretor-déspota, e muitos diretores de cena russos passaram a me imitar da mesma forma que outrora eu imitara Kronek. Criou-se toda um geração de diretores-déspotas. Mas tudo em vão! Uma vez que não tinham o talento de Kronek ou o do conde de Meiningen, esses diretores de novo tipo tornaram-se realizadores que, pondo os atores em pé de igualdade com o mobiliário, transformaram-nos em acessórios e cabide para trajes, em fantoches que eles deslocavam em suas *mise-en-scènes*.

# A Experiência Artesanal

As nossas dívidas, ou melhor, minhas dívidas eram tão grandes que resolvemos fechar a Sociedade de Arte e Literatura. Marcamos uma assembléia para a extinção, na qual foi escrito o protocolo específico declarando o fechamento da Sociedade. No momento em que eu o assinava, a mão de alguém me deteve. Era Pável Ivânovitch Blaranberg, membro da cidade, homem estimado por todos, compositor famoso.

"Como liquidar um empreendimento tão simpático, que já conseguiu mostrar sua vitalidade? — excitava-se ele. — Não vou permitir! Reduzam, cortem o que já morreu por si mesmo, mas conservem o que já deu seus brotos! O círculo de amadores deve continuar existindo a qualquer custo. Para isto bastam migalhas, e não creio que elas tenham arruinado algum de vocês, pessoas ricas! Ora, hoje mesmo, depois da assembléia de liquidação, vocês vão comemorar o fechamento com um jantar num restaurante e gastar tanto dinheiro que ele chegaria para manter o novo empreendimento vivo por um ou dois meses. Sacrifiquem uns cinco ou seis jantares e mantenham o bom empreendimento que vai renovar a arte. Dêem-me uma folha de papel! Não sou rico, mas assino primeiro. Quanto ao protocolo, rasguem-no!"

A folha correu de mão em mão. Não deu muito, mas foi o suficiente para continuarmos a nossa atividade em princípios novos e modestos.

Depois da assembléia acabamos mesmo indo jantar, e gastamos com a comida o equivalente a um mês de orçamento do círculo.

Na temporada seguinte acomodamos a nossa Sociedade de Arte e Literatura num pequeno apartamento e a mobiliamos de algum modo. Distribuímos as responsabilidades administrativas entre os membros da Sociedade, que as desenvolveram gratuitamente. Não houve dinheiro para pagar ao diretor de cena, e por isto tive de substituir Fiedótov independentemente da minha vontade.

Tivemos de entregar a imensa sede anterior da Sociedade de Arte e Literatura ao Clube dos Caçadores, que nos propôs organizar ali espetáculos semanais para as suas reuniões familiares. Assumimos a difícil responsabilidade de montar uma peça nova por semana, como o faziam na época todos os outros teatros. Acontece que os atores de verdade tinham experiência e técnica trabalhada para semelhante ofício, ao passo que os nossos não tinham, a razão por que a responsabilidade por nós assumida estava acima das nossas possibilidades. Entretanto não tínhamos outra saída.

Antes de mais nada, renovamos as velhas peças.

Durante um ensaio da tragédia de Pissiemski *Os Arbitrários*, entrou na sala Glikéria Nokoláievna Fiedótova, ex-mulher de A. F. Fiedótov, que acabara de nos deixar. Fiedótova sentou-se na cadeira de diretor de cena e nos disse:

"Há dois anos eu os preveni, mas vocês não me deram ouvido. E eu não os procurei. Agora, quando todos os abandonaram, estou aqui para trabalhar com vocês. Comecemos, meus caros! Deus, protegei-nos!"

Ganhamos alento. Fiedótova usava recursos de trabalho inteiramente diversos dos do seu marido. Este via o quadro e as imagens e os desenhava, ela experimentava o sentimento e procurava reproduzí-lo. Era como se Fiedótov e Fiedótova completassem um ao outro.

Fiedótova assumiu a direção do setor dramático do nosso círculo, examinava e corrigia os espetáculos que preparávamos. Depois, quando na nossa caixa acumulou-se algum dinheiro, convidamos velhos artistas experimentados do Máli Teatro para auxiliarem Fiedótova. Com eles montamos muitas peças para os espetáculos ordinários do Clube dos Caçadores.

Que contribuição nos deram esses novos diretores? Se Fiedótov era o artista de todo o espetáculo e Fiedótova encarnava preferivelmente o sentimento, os novos diretores desenhavam algumas imagens, mas não tanto do aspecto interno quanto do externo. Além disso, em vista das condições acertadas com o Clube dos Caçadores, que nos obrigavam a fazer lançamento semanais, os novos diretores nos mostraram procedimentos artesanais de trabalho e uma interpretação de ator segundo forma elaborada de uma vez por todas. e foi com o auxílio desses procedimentos que construímos uma experiência específica de ator, o hábito do palco, a engenhosidade, a segurança na ação, e graças à prática fortaleceu-se a voz, o hábito de falar alto e manter-se seguro em cena, de forma a que o espectador acreditasse em que assumíramos o tablado de fato e não de mentirinha, em que tínhamos o direito de falar em cena e o espectador devia nos ouvir. Isto passou a nos distinguir do amador, que sai em cena sem saber ao certo se ainda precisa mesmo sair; olhando para tais amadores, o espectador não tem certeza se ainda precisa ouví-los! O amador fala, mas o espectador não quer ouví-lo. É verdade que em algumas passagens, independentemente da vontade do amador, ele de repente começa a falar e o espectador faz o mesmo, mas no mesmo instante o arroubo artístico se esvai e o ator desamparado fica no palco como um hóspede enquanto o espectador o deixa de lado.

A prática puramente representativa nos tornou teatralmente cênicos, e nós achávamos isto um sucesso. Entretanto, era pouco provável que as nossas conquistas alegrassem Fiedótova, a nova diretora da parte artística, que procurava orientar o nosso trabalho pela linha interna. Naquele momento essa linha era difícil demais para nós, uma vez que se precisa dedicar à arte autêntica um estudo demorado, paciente e sistemático.

Os novos diretores eram justamente o que queríamos. Ensinaram-nos a fazer com simplicidade o espetáculo, e isto nos agradava, pois davam a ilusão de uma atividade grande e produtiva. A despeito do proveito a que já nos referimos, esse trabalho apressado e acima das nossas possibilidades também nos causou muito dano, uma vez que fez aumentarem os hábitos maus e os clichês artesanais de ator da pior qualidade.

Os espetáculos do Clube de Caçadores nos deram certa popularidade e deixaram uma agradável lembrança da amável hospitalidade dos diretores do Clube.

Houve mais uma circunstância sobre a qual quero dizer algumas palavras. Como já foi dito, no tempo aqui descrito chegara a Moscou Vera Fiódorovna Komissarjévskaia e hospedou-se na casa do pai, que naquele momento ainda continuava em nossa Sociedade as suas aulas de ópera, reduzidas ao mínimo. Komissarjevski tinha um apartamento junto à Sociedade, no qual sua filha hospedou-se. Foi-lhe reservado um cantinho com acessórios do teatro e móveis. Escondida de todos e acompanhando com sua própria guitarra, ela cantarolava a meia voz romanças ciganas tristes sobre o amor; a traição e os sofrimentos do coração feminino.

Foi à ajuda dela que recorremos num dos momentos críticos da nossa vida teatral, pedindo-lhe para substituir em um dos espetáculos do Clube dos Caçadores uma atriz que adoecera. Com a amadora recém-promovida eu fiz a peça de um ato bem graciosa de Gnieditch, *As cartas ardentes*. A futura celebridade estreava com bastante sucesso nos palcos de Moscou.

Infelizmente uma desgraça aconteceu em pleno auge daquela temporada: todas as dependências do Clube do Caçadores foram tragadas por um incêndio. Os nossos espetáculos cessaram.

À espera do acabamento da sede nova e mais luxuosa do Clube, ficamos fora de atividade, devendo nos manter com nossos próprios espetáculos, por nossa conta.

# O Primeiro Trabalho de Direção de cena no Drama

## *Os frutos da ilustração*

Tivemos a sorte de receber a peça *Os Frutos da Ilustração,* que Liév Tolstói acabara de concluir. Ele a escrevera por brincadeira, para espetáculo doméstico, depois montada e representada em Yásnaia Poliana. Todos estavam convictos de que não seria permitida a apresentação pública da peça. Entretanto obtivemos permissão da censura para apresentá-la em recinto fechado. O nome de Tolstói era tão popular que a sua nova peça podia superar essa difícil condição.

Coube-me montar *Os frutos da ilustração,* que foi a minha primeira experiência como diretor de cena no campo do drama.

A peça de Tolstói oferece grandes dificuldades ao diretor de cena em virtude do grande número de personagens e da complexidade da *mise-en-scène.* Enfoquei o assunto com simplicidade. O que me vinha à imaginação eu, como antes, mostrava aos atores, que me copiavam. Onde eu conseguia sentir corretamente, a peça ganhava alento; onde eu não ia além de uma inventividade externa, a peça morria. O mérito do meu trabalho daquela época consistia em que eu procurava ser sincero e buscava a verdade, banindo a mentira, especialmente a teatral, a artesanal. No teatro comecei a odiar o teatro e procurava nele a vida expressiva, autêntica, não a corriqueira, evidentemente, mas a artística. Talvez eu ainda não fosse capaz de distinguir naquele momento uma verdade da outra no palco. Além disso, eu as interpretava de modo excessivamente externo. E mesmo essa verdade externa, que eu procurava, ajudou-me a produzir uma *mise-en-scène* fiel e interessante, que impelia para a verdade; a verdade instigava o sentimento, e este suscitava intuição criadora.

Nesse espetáculo, além de tudo o mais, fui ajudado pelo acaso, que distribuiu com acerto excepcional os papéis entre os intérpretes. A maioria dos atores havia sido criada precisamente para aquelas personagens que encenavam. A peça era povoada de aristocratas, criadas e *mujiques*. Os papéis dos aristocratas foram feitos por pessoas bem educadas, com maneiras mundanas, o que é tão raro no teatro; outros atores mostraram-se suficientemente característicos para os papéis de criada, e entre os intérpretes dos *mujiques* estava V. M. Lopátin (posteriormente membro da nossa companhia teatral sob o pseudônimo de Mikháilov), irmão do famoso filósofo L. M. Lopátin, aquele mesmo amador que cativou Tolstói em casa deste fazendo o papel de *mujique* num espetáculo doméstico. Ao sentir nele o bom ator, que entendia a alma do camponês russo; Tolstói escreveu para ele um grande papel no lugar do primeiro, constituído apenas de algumas palavras.

Na montagem do *Os frutos da ilustração* obtiveram grande sucesso muitos dos futuros atores do Teatro de Arte: M. A. Samárova, M. P. Lílina, V. V. Lujski, V. M. Mikháilov, A. R. Artem, N. G. Alieksandrov, A. A. Sânin, bem como V. F. Komissarjévskaia sob o pseudônimo de Komina.

Esse espetáculo me ensinou ainda o aspecto administrativo do trabalho de diretor de cena. Não é fácil subordinar um grupo de atores quando estão sob a tensão nervosa da criação. O nosso organismo é caprichoso, extravagante, e precisamos saber mantê-lo obediente. Faz-se necessária a autoridade do diretor de cena, que eu então ainda não tinha. Mas eu vencia os colegas com o meu amor fanático, minha capacidade de trabalho e minha rigorosíssima atitude em face do trabalho e antes de tudo de mim mesmo. O primeiro a ser multado por mim era eu mesmo, e isto era feito com tal convicção que não parecia pose. O atraso aos ensaios, o desconhecimento do papel, as conversas durante o trabalho sem relação com ele e a saída da sala de ensaios sem permissão eram objetos de minha punição obstinada, porque eu sabia que a desordem no teatro pode chegar àquele descomedimento que me fez abandonar os espetáculos amadores. O excesso de frivolidade, sobretudo nas mulheres, bania-se; ela é dispensável ao trabalho. Perseguia-se o flerte.

"Em se tratando de amor sério, à vontade; ele promove o indivíduo. Podem ir a duelo, afogar, morrer por uma mulher! Mas não podemos permitir cócegas superficiais e mesquinhas do sentimento; isto cria um clima de banalidade e rebaixa". Era dessa forma puritana que eu pensava naquele tempo.

A nossa pobreza não nos permitia sonhar com o luxo das decorações anteriores, e sabemos que as boas decorações são a salvação dos amadores. Quantas falhas do ator encobre a pintura, que dá facilmente a todo o espetáculo um matiz artístico! Não é por acaso que tantas nulidades em matéria de ator e diretor de cena escondem-se insistentemente no palco atrás das decorações, dos trajes, das manchas coloridas, da estilização, do cubismo, do futurismo e outros "ismos", por meio dos quais procuram impressionar o espectador inexperiente e ingênuo. Ao contrário, não há por que esconder-se atrás das más decorações, que não escondem mas colocam em primeiro plano o ator e o diretor de cena; o que é preciso é interpretar bem, contar apenas com o que tem valor na essência mesma de uma obra.

Nós procurávamos transmitir honestamente o que tão maravilhosamente escrito por Tolstói, e levávamos em conta tudo o que encontrávamos de vivo na peça, no papel, na *mise-en-scène,* nos trajes e decorações, em nós mesmos, nos parceiros, nos acasos do espetáculo. As passagens que não conseguimos captar por si mesmos ficaram mortas e vazias, e nelas nós simplesmente falávamos dentro do ritmo, deslizando pelo texto a fim de não reter o espetáculo.

O espetáculo foi sucesso absoluto e extraordinário e repetiu-se várias vezes, recompondo fortemente a situação material do teatro.

A utilidade desse trabalho consistiu em eu ter encontrado a via lateral para a alma do artista: do externo ao interno, do corpo à alma, da personificação à vivência, da forma ao conteúdo. Além disso, aprendi a fazer *mise-en-scène,* na qual se revelava por si mesmo o cerne interno da peça.

O bom do novo nesse espetáculo constituiu apenas em que não repetimos o mal do velho.

# O Sucesso para mim mesmo

## *A aldeia de Stiepântchikovo*

No início do ano seguinte, o Clube dos Caçadores alugou e arrumou uma excelente casa na rua Vozdvíjenka, onde antes instalara-se a Duma Municipal de Moscou. Com a abertura do Clube, retomamos os nossos espetáculos semanais para os seus membros; isto nos dava recursos, e para alimentar a alma, a exemplo de *Os frutos da ilustração*, resolvemos montar espetáculos para exibição que demonstrassem as nossas conquistas artísticas.

Para esse tipo de espetáculo escolhemos a minha encenação da novela de Dostoievski *A aldeia de Stiepântchikovo e seus habitantes*. Eu me resolvera a adaptá-la para o teatro, ainda mais porque a viúva do falecido escritor me contou que o marido escrevera inicialmente não uma novela mas uma peça, mas renunciara a essa intenção porque os trabalhos de encenação da peça e a obtenção de permissão da censura eram difícieis, e o autor precisava de dinheiro. Minha reformulação da peça foi proibida pela censura. Então, seguindo sugestões de pessoas experientes, mudei os nomes dos papéis, ou seja, substituí Fomá Opískin por Fomá Opliévkin, Obnóskov por Otriépiev, Mizíntchikov por Páltchikov, etc. Nessa forma a peça recebeu visto da censura quase sem correções.

O papel do tio e toda a peça *A aldeia de Stiepântchikovo* tiveram para mim como artista um significado excepcional pela importância, e eis a razão: no repertório de um ator, aparecem entre o grande número de papéis interpretados alguns há muito se formaram por si mesmos na natureza humana dele. Basta tocar num desses papéis que ele ganha ânimo sem as angústias da criação, sem buscas e quase sem trabalho técnico. Isto acontece porque o material espiritual e os processos que lhe dão forma, graças ao acaso e à coincidência, foram criados antecipadamente pela própria vida. Os papéis e a imagem foram criados organicamente pela própria natureza. Saíram tais quais poderiam sair; não podiam ser diferentes. É tão difícil analisá-los quanto a nossa própria alma.

Um papel assim foi para mim o do tio em *A aldeia de Stiepântchikovo.* Entre mim e ele ocorreu naturalmente uma fusão plena, havia os mesmos pontos de vista, pensamentos e desejos. Quando me diziam que ele era um homem ingênuo, medíocre, que se agitava em vão, eu não achava isto. Acho que tudo o que inquieta o tio é de suma importância em termos de dignidade humana. Ao contrário, eu me envergonhava de mim mesmo nesse papel de velho apaixonado por uma mocinha. Por acaso eu era par para ela? Diziam que Fomá era um vigarista. Mas se ele realmente se inquietava por mim e passava noites rezando, se ele me ensinava para o meu próprio bem, ele se me afigurava um abnegado. Perguntavam por que eu não corria com Fomá. Sem ele eu por acaso podia dar conta de todos os velhos, parasitas e comensais? Eles me despedaçariam! Diziam que no final da peça um leão despertava no tio. Mas eu via isto de modo mais simples: ele fez o que faria qualquer um que amasse. Entrando mais fundo na vida da peça, não vejo outra saída para o tio senão a que ele mesmo escolheu. Em suma, nos limites da vida da peça eu me tornava igual a ele. Procurem entender essa palavra mágica para o ator; *tornar-se.* ''Excitar e captar o caminhar e os movimentos'', produzir ''o traje e o corpo do papel'', dizia Gógol, até um ator de segunda categoria pode fazer, mas ''captar a alma do papel'', *tornar-se* imagem artística só um talento de verdade consegue. Se isto é assim, então significa que eu tenho talento porque nesse papel eu *me tornei* o tio, ao passo que em outros papéis ''imitei'' em grau maior ou menor (copiei, arremedei) imagens de outros ou as minhas próprias.

Que felicidade experimentar pelo menos uma vez na vida o que deve sentir e fazer no palco o verdadeiro criador! Esse estado é o paraíso para o ator, e eu o entendi nesse trabalho, e ao entendê-lo já não quis me reconciliar com mais nada em arte. Será que não existem recursos técnicos para se penetrar no paraíso artístico não por acaso mas por vontade própria? Só quando a técnica chegar a essa possibilidade nosso artesanato de ator se tornará arte autêntica. Mas onde e como procurar os meios e os fundamentos para criar semelhante técnica?! Eis uma questão que deve tornar-se a mais importante para o verdadeiro artista.

Não sei como fiz aquele papel, não assumo criticar-me e avaliar-me, mas eu estava feliz, embalado por aquela felicidade artística plena, sem me preocupar com o fato de que o espetáculo não teve sucesso material, não produziu receita.

Apenas algumas pessoas apreciaram Dostoievski encenado da mesma forma que apreciaram a nossa encenação.

O célebre escritor-beletrista Dmitri Vassílievitch Grigórovitch, companheiro e contemporâneo de Dostoievski e Turguiêniev, correu extasiado para os bastidores, gritando que depois de *O inspetor geral* o palco não havia visto imagens vivas, tão expressivas. O gênio de Dostoievski se apoderara dele e lhe ressuscitara lembranças sobre as quais eu, entretanto, silencio, pois não me sinto no direito de torná-las públicas, uma vez que o próprio Grigórovitch não houve por bem fazê-lo.

Assim, no espetáculo *A aldeia de Stiepântchikovo* tive a sorte de conhecer o prazer verdadeiro de um autêntico artista criador.

## Conhecendo Liév Tolstói

Mais ou menos nessa época o nosso círculo amador, a Sociedade de Arte e Literatura, deu alguns espetáculos em Tula. Os ensaios e outros preparativos às nossas *tournées* se realizaram ali mesmo, na casa hospitaleira de Nicolai Vassílievitch Davídov, amigo íntimo de Liév Nikoláievitch Tolstói. Toda a vida em sua casa estava provisoriamente adaptada para as necessidades teatrais. Nos intervalos entre os ensaios ocorriam ruidosas refeições, durante as quais uma brincadeira alegre era substituída por outra. O próprio anfitrião, não mais jovem, tornava-se um escolar.

Uma vez, no auge da farra, apareceu na sala de visitas um homem vestindo casaco camponês. Logo em seguida entrou na sala de jantar um velho de barba longa, botas altas de feltro, blusa marrom e cinto na cintura. Foi recebido por uma alegre exclamação geral. No primeiro minuto não percebi que se tratava de Liév Tolstói. Nenhuma foto nem mesmo os retratos pintados diretamente dele seriam capazes de transmitir aquela impressão irradiada por seu rosto vivo e sua figura. Acaso seria possível transmitir no papel ou na tela o olhar de Tolstói, que penetrava a alma como se a estivesse sondando? Era um olhar ora agudo, pungente, ora suave, ensolarado. Quando Tolstói fitava uma pessoa, ficava imóvel, concentrado, perscrutando-lhe o íntimo, como se sugasse tudo o que ele tinha de secreto: bom ou mau. Nesses instantes seus olhos se escondiam atrás das sobrancelhas como o sol atrás de uma nuvem. Em outras ocasiões, Tolstói reagia como criança às brincadeiras, tomando-se de um riso amável, e seus olhos se tornavam alegres e brincalhões, saíam das sobrancelhas densas e brilhavam. Mas bastava que alguém externasse uma idéia interessante para que Tolstói fosse o primeiro a ficar encantado; tornava-se expansivo como um jovem, ágil como um adolescente, e em seus olhos brilhavam as chamas do artista genial.

Na tarde em que travei conhecimento com Tolstói ele estava meigo, brando, calmo, amável e bom como um velho. Quando apareceu, as crianças pularam dos seus lugares e fizeram um círculo fechado em volta dele. Ele sabia os nomes e apelidos de todas elas, fazia a cada uma perguntas que não entendíamos, sobre a vida íntima doméstica delas.

Nós, hóspedes recém-chegados, fomos levados um após outro à presença dele, e ele segurou a mão de cada um, sondando-o com os olhos. Eu me sentia perfurado a bala por esse olhar. O encontro inesperado e o conhecimento com Tolstói me deixaram num estado de certo pasmo. Eu entendia mal o que acontecia comigo e em torno de mim. Para entender o meu estado, é preciso imaginar a importância que Liév Nikoláievitch tinha para nós.

Quando ele era vivo nós dizíamos: “Que felicidade viver no mesmo tempo em que vive Tolstói!” E quando nos sentíamos mal de espírito e na vida e os homens pareciam feras, nós nos consolávamos com a idéia de que lá, em Yásnaia Poliana, vivia ele, Tolstói! E novamente queríamos viver.

Sentaram-no à mesa de refeições, à nossa frente.

Na certa eu estava muito estranho naquele momento, pois Liev Nikoláievitch me olhava freqüentemente com curiosidade. De repente inclinou-se para mim e perguntou alguma coisa. Mas eu não podia me concentrar para entendê-lo. Em volta as pessoas riam, e eu me confundia ainda mais.

Ocorre que Tolstói queria saber que peça estávamos representando em Tula, e eu não conseguia me lembrar do título. Ajudaram-me.

Tolstói não conhecia a peça de Ostrovski *A última vítima* e o reconheceu com simplicidade, em público, sem acanhamento; podia reconhecer abertamente o que devíamos estar escondendo para não passarmos por ignorantes. Tolstói tinha o direito de esquecer o que cada simples mortal tem a obrigação de saber.

“Lembre-me o conteúdo”, — disse.

Todos calaram à espera da minha narração, mas eu, como um aluno que afunda nos exames, não conseguia achar nenhuma palavra para começar a narrar. Foram inúteis as minhas tentativas, e elas só provocaram o riso do pessoal alegre. Meu vizinho não se mostrou mais valente do que eu; sua narração torcida também provocou riso. Coube ao próprio anfitrião, Nikolai Vassílievitch Davídov, atender ao pedido de Tolstói.

Confuso com o fracasso, fiquei gelado e só às furtadelas, com ar de culpa, ousava olhar para aquele grande homem.

Nesse interim foi servido o assado.

“Liév Nikoláievitch! Não quer um pedacinho de carne?” — mexeram adultos e crianças com o vegetariano Tolstói.

“Quero!” brincou Liév Nikoláievitch.

No mesmo instante, de todos os cantos da mesa voaram em direção a ele enormes pedaços de carne de gado. Sob a gargalhada geral, o famoso vegetariano cortou um pedacinho íntimo de carne, começou a mastigar, e após engolí-lo a muito custo, afastou o garfo e a faca:

“Não posso comer um cadáver! Isso é veneno! Deixem de comer carne e só então vocês vão entender o que significa uma boa disposição do espírito, uma cabeça fresca!”

Montado em seu cavalo de batalha, Liév Nikoláievitch começou a desenvolver a teoria do vegetarianismo, hoje bem conhecida dos leitores.

Tolstói podia falar sobre o tema mais chato, que em sua boca este se tornava interessante. Por exemplo, após a refeição, tomando uma xícara de café na penumbra do gabinete, ele passou mais de uma hora a nos contar uma conversa que teve com um secretário, cuja religião se baseava toda em símbolos. A maçã no fundo de um céu vermelho significava certa ocorrência na vida e predizia uma alegria ou tristeza qualquer, ao passo que o abeto escuro no céu enluarado significava coisa totalmente diversa; o vôo de um pássaro no fundo de um céu limpo ou de uma nuvem negra significava novos presságios, etc. Merece admiração a memória de Tolstói, que enumerou indícios infinitos daquela espécie e com alguma força interior nos fazia ouvir com enorme tensão e interesse uma história de conteúdo chato!

Depois começamos a falar de teatro, desejando nos gabar diante de Liév Nikoláievitch de que tínhamos sido os primeiros a montar em Moscou a sua peça *Os frutos da ilustração.*

“Dêem uma alegria a um velho, livrem da proibição e móntem *O poder das trevas!*” — disse-nos.

“E o senhor nos vai permitir representá-la?” — exclamamos em coro.

“Eu não proibo a ninguém montar minhas peças” —, respondeu ele.

Ali mesmo começamos a distribuir os papéis entre os membros da nossa jovem companhia amadora. Ali mesmo resolvemos quem e como montaria a peça; e já nos apressávamos em convidar Liév Nikoláievitch a assitir aos nossos ensaios; aliás, aproveitamos a presença dele para resolver qual das variantes do quarto ato deveríamos interpretar, como uní-las entre si para impedir a interrupção deplorável da ação em pleno ponto culminante do drama. Demos em cima de Liév Nikoláievitch com energia juvenil. Poder-se-ia até pensar que estávamos resolvendo uma questão urgente, que no dia seguinte mesmo começaríamos a ensaiar a peça.

O próprio Liév Nikoláievitch, ao participar dessa reunião prematura, mantinha-se de forma tão simples e sincera que logo nos sentimos à vontade com ele. Seus olhos, até bem pouco escondidos sob as sobrancelhas hirsutas, tinham agora um brilho jovem, como os de um adolescente.

''Bem, — pensou de repente Liév Nikoláievitch e animou-se com a idéia que estava surgindo, — vocês escrevam como é preciso ligar as partes, entreguem-me e eu elaboro conforme me sugerirem''.

O meu colega, a quem essas palavras foram dirigidas, ficou confuso, e sem dizer nenhuma palavra escondeu-se atrás de um dos que estava ao seu lado. Liév Nikoláievitch entendeu o nosso acanhamento e passou a nos assegurar que em sua proposta nada havia de embaraçoso e inexeqüível. Ao contrário, nós apenas lhe faríamos um favor, uma vez que éramos especialistas. Mas nem ele conseguiu nos convencer.

Passaram-se vários anos, durante os quais não tive oportunidade de encontrar-me com Tolstói.

Enquanto isso, *O poder das trevas* havia sido liberada pela censura e apresentada em toda a Rússia. Encenaram-na, evidentemente, na forma como o próprio Tolstói a havia escrito, sem qualquer unificação das variantes do quarto ato. Diziam que Tolstói assistira à sua peça em muitos teatros, ficando satisfeito com umas coisas e com outras não.

Passou-se mais algum tempo. De repente eu recebo um bilhete de um amigo de Tolstói, comunicando-me que este gostaria de ver-me. Vou ao seu encontro, ele me recebe num dos cômodos íntimos da sua casa de Moscou. Acontece que ele estava insatisfeito com os espetáculos e a própria peça *O poder das trevas.*

''Quero que você me lembre como vocês queriam refazer o quarto ato. Eu escrevo, e vocês o encenam''.

Tolstói disse isso com tanta simplicidade, que me resolvi explicar-lhe o meu plano. Conversamos bastante tempo, e no cômodo ao lado estava a esposa Sófia Andrêievna.

Agora assumam por um instante o lugar dela. Não se esqueçam de que ela tinha um ciúme doentio do seu marido genial. Como lhe terá sido difícil ouvir um jovem qualquer pegar uma peça dele e meter-se a ensinar-lhe como deve escrever. Ora, isso era um atrevimento para quem ignorava tudo o que acontecera até àquele momento.

Sófia Andrêievna não se conteve. Entrou correndo no cômodo e investiu contra mim. Confesso que ouvi poucas e boas. E ouviria ainda mais não fosse a filha deles, Maria Lvovna, que correu para acalmar a mãe. Durante toda essa cena Tolstói permaneceu sentado imóvel, revolvendo a barba. Não articulou uma única palavra em minha defesa.

Mas quando Sófia Andrêievna saiu, e eu continuei em pé completamente perturbado, ele sorriu amistosamente e observou-me:

''Não dê atenção! Ela está abalada e nervosa!''

Depois, retomando a conversa anterior, continuou:

''Então, onde ficamos''.

Lembro-me de mais um encontro casual com Liév Nikoláievitch Tolstói num dos becos próximos à casa dele. Foi no momento em que ele escrevia o famoso artigo contra a guerra e os militares. Eu estava com um amigo que conhecia bem Tolstói. Nós o encontramos. Desta vez tornei a intimidar-me, uma vez que ele estava com o rosto muito severo e os olhos escondidos atrás das sobrancelhas hirsutas e densas. Ele mesmo estava nervoso e irritado. Caminhei respeitosamente atrás, escutando-lhe as palavras. Ele externava com muita energia e ardor a sua censura ao assassinato legalizado do ser humano. Em suma, falava do que escrevera no seu famoso artigo. Denunciava os militares e seus costumes de forma ainda mais convincente pelo fato de que ele próprio fizera várias campanhas. Não falava com base em teoria apenas, mas na experiência. As sobrancelhas hirsutas, os olhos ardentes, de onde parecia que as lágrimas iriam rolar a qualquer momento, a voz severa mas ao mesmo tempo inquieta e sofrida.

De repente, da esquina das ruas que se cruzavam, justamente ao nosso encontro como que brotaram do subsolo dois cavaleiros da guarda em longos capotes de soldado, com capacetes brilhantes, esporas tinindo e espadas se arrastando ruidosamente. Figuras bonitas, jovens, esbeltas, altas, rostos dispostos, andar viril, reto, adestrado, eles estavam magníficos. Tolstói parou na metade da palavra e fixou os olhos neles, com a boca entreaberta e as mãos paralizadas num gesto inacabado. O rosto iluminou-se:

''Ah-ah!'' — suspirou para todo o beco. — ''Está bem! Bravos!''— E ali mesmo começou a explicar entusiasmado o significado do porte militar. Nesses minutos era fácil reconhecer nele um velho militar experiente.

Passou-se ainda bem muito tempo. Certa vez eu arrumava a minha escrivaninha, quando encontrei uma carta fechada dirigida a mim. Quando a abri, verifiquei que era de Tolstói. Fiquei literalmente pasmo. Em algumas páginas ele escrevia de próprio punho sobre a epopéia dos *dukhobortsi* e me pedia para participar da coleta de fundos para eles deixarem a Rússia. Como pôde aquela carta ficar rolando por tanto tempo na minha escrivaninha é coisa que até hoje não entendo.

Eu queria explicar pessoalmente a Tolstói essa ocorrência e justificar perante ele o meu silêncio. Um conhecido meu, íntimo da família Tolstói, sugeriu-me aproveitar o momento que, a seu pedido, Tolstói havia marcado para um encontro com um escritor. Ele esperava que antes ou depois desse encontro fosse possível arranjar uma breve audiência minha com Tolstói. Infelizmente acabou não me sendo possível avistar-me com ele, porque o escritor o reteve. Não presenciei a conversa dos dois, mas me contaram o que aconteceu lá em cima, no quarto de Tolstói, enquanto eu aguardava a minha vez.

— Antes de mais nada, — contava-me meu conhecido, — imagine duas figuras: de um lado, Liév Nikoláievitch, do outro, um escritor magro, macilento, de cabelos longos, gola aberta grande e macia, sem gravata, pisando em brasas e durante uma hora inteira falando numa linguagem requintada, carregada de neologismo, de como estava pesquisando e criando a arte nova. Um jato de palavras estrangeiras, uma série inteira de autores novos de toda espécie, filosofia, trechos de poemas de novo estilo que ilustravam os fundamentos recém-criados da poesia e da arte. E falava tudo isso a fim de desenhar o programa de uma revista mensal em organização, para a qual pedia a colaboração de Tolstói.

Durante praticamente uma hora Liév Nikoláievitch ouviu com atenção e paciência o orador, andando de um canto a outro do quarto. Vez por outra parava e penetrava o interlocutor com o olhar. Depois se voltava, metia as mãos dentro do cinto, tornava a andar pelo quarto, ouvindo atentamente. Finalmente o escritor calou-se.

''Eu disse tudo.'' — concluiu.

Tolstói continuou andando e pensando, enquanto o escritor enxugava o suor e abanava-se com o lenço. O silêncio foi longo. Finalmente Liév Nikoláievitch parou diante do escritor e ficou

muito tempo olhando-o no fundo da alma com o rosto sério e severo.

''Coisa *vaga!*'' — disse ele, enfatizando a primeira sílaba, como se quisesse dizer: ''Que história é essa de embromar um velho!''

Dito isto, dirigiu-se à porta, abriu-a, deu um passo para fora e tornou a voltar-se para o visitante:

''Eu sempre achei que o escritor escreve quando tem o que dizer, quando tem amadurecido na cabeça o que vai transferir para o papel. Agora, por que eu devo escrever para uma revista forçosamente em março ou outubro é coisa que nunca entendi''.

Após essas palavras, saiu.

# Sucesso com o Público

## *Uriel Acosta*

Lembro o conteúdo da peça de Gutskov *Uriel Acosta,* encenada pela Sociedade de Arte e Literatura. O filósofo judeu Acosta escreveu um livro sacrílego do ponto de vista dos rabinos fanáticos. Durante uma festa nos jardins do ricaço Manassé, cuja filha ama Acosta, aparecem os rabinos e amaldiçoam o herege. A partir desse momento, Acosta se torna um réprobo. Para purificar-se, deve renunciar publicamente às suas idéias e convicções. Seu mestre, a noiva, a mãe e os irmãos imploram que se arrependa. Após uma luta inumana entre o filósofo e o amante na alma de Acosta, vence o amante, e em nome do amor o filósofo vai à sinagoga renunciar às suas idéias religiosas. Mas durante o ritual as idéias tornam a vencer o amor. Acosta ratifica a sua heresia alto e bom som, e a multidão de fanáticos judeus atira-se sobre ele querendo estraçalhar o criminoso. Acosta se avista pela última vez com a sua noiva no casamento desta com outro, um ricaço. Fiel, porém, ao seu amor, a noiva já tomara veneno e morre nos braços do herege amaldiçoado por todos. Acosta também põe termo à vida, e com as duas mortes o amor festeja a sua vitória.

Na minha interpretação do papel de Acosta aconteceu o oposto: o filósofo venceu o amante. Todas aquelas passagens que exigiam convicção, firmeza e virilidade encontraram em mim matéria espiritual para revelar-se. Mas nas cenas amorosas eu, como sempre, caí em frouxidão, feminilidade e sentimentalismo.

Era mesmo ridículo: um homem alto como eu, de porte vigoroso, braços e corpo fortes, grande voz de baixo, apelando de repente para técnicas de tenor fraquinho de ópera do tipo feminino. Com traços como os meus, é possível ficar de olhar lânguido perdido na imensidão, deleitar-se com a amada com ternura sentimental, chorar? Além do mais, o que pode haver de pior no palco que um homenzarrão atacado de sentimentalismo ou desfazando-se em sorrisos doces!

Naqueles idos eu ainda não tinha consciência do que significava um lirismo viril, ternura e espírito sonhador másculos, amor de homem, e que o sentimetalismo não passa de um mau sucedâneo do sentimento. Não entendia igualmente que o tenor mais tenorífico, que o mais terno engenho lírico deve preocupar-se acima de tudo com que seu sentimento amoroso seja forte, másculo. Quanto mais terno e lírico o amor, tanto expressivo, mais forte deve ser o colorido espiritual que caracteriza esse amor. O sentimentalismo fofo, seja no rapazinho ou na mocinha sadia, não corresponde à sua natureza jovem e cria uma dissonância.

Foi por esta razão que as cenas amorosas do papel se perderam na minha interpretação. Mas para a minha sorte elas eram poucas na peça. Já as passagens em que havia vontade, onde se manifestava a convicção firme do filósofo, eu consegui fazê-las bem, e as teria feito com perfeição não fossem os vestígios das manifestações operísticas que ainda me marcavam bastante.

Entretanto, manifestou-se em mim mais um grande defeito que eu não queria reconhecer: eu não me entendia com o texto. Este defeito não era novidade para mim, há muito começara a manifestar-se. Na tenra idade, como agora, impedia-me de entregar-me à intuição e inspiração, obrigando-me a policiar-me incansavelmente nos tablados. Nos momentos de elevação criadora a memória podia trair-me e interromper o fluxo do texto falado. Se isto acontecia, estava feita a desgraça: a interrupção, o branco na memória... e o pânico. Essa dependência do texto com a insegurança na memória — a necessidade de fazer a consciência controlar a memória a cada instante — tira-me a possibilidade de entregar-me aos momentos de elevação criadora com plena liberdade e naturalidade. Quando eu me livro dessa dependência, como, por exemplo, nas pausas em silêncio ou na exibição do papel nos ensaios sem o texto decorado, fazendo-a com as palavras que me vêm à cabeça, eu consigo desabrochar plenamente e dar tudo de mim, sem reservas.

Como é importante para o ator ter boa memória! Para que a absurda decoreba do ginásio me deixou cansada a memória!

Oxalá os atores jovens a conservem e desenvolvam, uma vez que ela tem grande importância em todos os momentos da criação, especialmente nos minutos de maior elevação da tensão artística.

Influenciados pelo pessoal de Meiningen, nós passamos a dar ao aspecto externo, da montagem mais importância do que devíamos, principalmente aos trajes, à fidelidade histórica, de museu, à época e sobretudo às cenas populares que naquela época constituíam a principal novidade no teatro. Com o despotismo que então me caracterizava, sem levar nada em conta, pus tudo sob meu poder de diretor de cena e dispus dos atores como manequins. À exceção de algumas pessoas como o talentoso V. V. Lujski e G. S. Burdjalov, que se tornaram atores famosos do Teatro de Arte de Moscou, dos talentosos A. A. Sânin e N. A. Popov, que se tornaram bons diretores de cena, e mais algum, as outras forças amadoras de que eu dispunha precisavam elas mesmas desse despotismo direcional. Quem carece de talento tem de ser adestrado, vestido segundo o gosto do diretor de cena e forçado a atuar conforme a vontade deste. Por utilidade do espetáculo, precisamos pôr intencionalmente na penumbra as nulidades, sobretudo quando lhes damos grandes papéis. Para tanto, como então me parecia, existem recursos extraordinários, que estudei com perfeição. Eles escondem como biombos o que deve ficar oculto no palco. Por exemplo, no segundo ato de *Uriel Acosta,* durante a festa nos jardins de Manassé, era preciso esconder dois amadores sem talento, que faziam uma grande cena. Para isto eu escolhi a dama mais bonita e o cavalheiro do traje mais expressivo e rico e os coloquei no ponto mais alto, num lugar bem visível. O cavalheiro cortejava energicamente a dama, e ela se exibia. Depois imaginei para eles uma cena inteira, que desviava a atenção dos espectadores para os amadores que atuavam no proscênio. Só naquelas passagens indispensáveis à exposição da peça eu domava por algum tempo os atores, para permitir que a platéia ouvisse as palavras necessárias. Não é mesmo tão simples? É claro que xingavam o diretor de cena por tais procedimentos. Entretanto é melhor assumir a culpa por precaução excessiva do que reconhecer a inconsistência da sua companhia.

Além disso, para o sucesso da peça e dos seus intérpretes são necessários pontos enfáticos, correspondentes aos momentos culminantes da peça. Se não podemos criá-los com as forças dos próprios atores, temos de apelar para a ajuda do diretor de cena. E também para este caso eu tinha prontos muitos procedimentos diversos.

Assim, por exemplo, em *Uriel Acosta* há dois momentos que devem fixar-se sem falta na memória dos espectadores. O primeiro é o amaldiçoamento de Acosta no segundo ato, durante a festa nos jardins de Manassé; o segundo, a renúncia de Acosta na sinagoga, no quarto ato. Uma cena, por assim dizer, de caráter mundano, outra, popular. Para a primeira cena eu precisava de mulheres bonitas da sociedade, gente jovem (os feios e desajeitados eu escondi sob maquilagem característica e traje); para a segunda cena, enfática, popular, eu precisava de pessoas jovens, estudantes fervorosos, que tive até de prevenir face a possível mutilação contra mim, Uriel Acosta. Quando no segundo ato da peça aparece a decoração do jardim com aquela infinidade de quadras cheias dando possibilidades variadas para o agrupamento cênico, e os espectadores vêem todos aqueles buquês de mulheres belas e homens bonitos em trajes esplêndidos, a platéia solta um oh! Os criados servem vinho e guloseimas, os cavalheiros cortejam as damas com as reverências afetadas da época, as damas coqueteiam, revirando os olhos e escondendo-se com os leques, a música toca, uns dançam, outros formam grupos pitorescos. O anfitrião passa rodeado de velhos e convidados eminentes, que são recebidos com honras e convidados a sentarem-se. Aparece o próprio Acosta, mas todos os convidados vão aos poucos e sorrateiramente se afastando dele. Aparece a bela Judith, filha e dona da casa, e aproxima-se alegre do herege. O rumor das vozes alegres da festa funde-se com o da música.

De repente, no calor da festa, soam de longe a sinistra voz fanhosa da corneta, o pio dos clarins e o canto dos baixos. A festa pára por um instante, depois tudo se confunde na desordem e começa o pânico. Enquanto isso, na parte de baixo, na quadra inferior da sacada, aparecem os terríveis rabinos vestidos de negro, acompanhados de sinagoga que levam os livros sagrados e os rolos da lei. Nos trajes de gala lançaram apressadamente o *taleth,* e na testa prenderam caixas com os mandamentos. Os servidores vestidos de negro afastam cuidadosamente todos de Acosta, e começa o terrível ritual da maldição. Mas Acosta protesta, justifica-se, enquanto a jovem anfitriã se lança em êxtase amoroso para o amaldiçoado e declara demonstrativamente o seu amor por ele. Comete-se um pecado, um sacrilégio. Todos pasmam e, em silêncio, começam a dispersar-se embaraçados.

A montagem desta cena criou por si mesma o clima. O diretor de cena trabalhou pelo ator.

Era a primeira vez que o teatro russo via uma cena com tamanha participação de massa, na qual tudo se destinava a um grande êxito teatral. Não dá para descrever o que aconteceu na platéia depois desse ato. Maridos, mulheres, irmãos, irmãs, pais, mães, fãs e conhecidos das nossas belas e belos figurantes lançaram-se à ribalta aos gritos que chegavam ao pranto, e acenando com lenços e quebrando cadeiras obrigaram a subir infinitamente o pano e aparecer no palco todos os participantes.

A segunda cena, a popular, foi montada de modo inteiramente distinto, visando a provocar impressão de outra natureza. Após a cerimônia religiosa na singoga, depois do canto e o interrogatório público, o arrependido Acosta sobe a uma elevação no meio da multidão para ler a renúncia. Inicialmente gagueja, depois pára e, por último, não suportando a tortura, desmaia. Levantam-no, fazem-no voltar a si e o apoiam, obrigando-o a concluir em estado semiconsciente a leitura do ato de renúncia. Mas o irmão de Acosta, com pena dele, grita da multidão que a mãe morreu e a noiva Judith foi dada em casamento a outro. Compreendendo que os laços amorosos e maternos desligaram-se de sua alma, o Acosta filósofo recobra o ânimo, empertiga-se em toda a sua estatura e, à semelhança de Galileu, grita para todo o mundo:

"E mesmo assim ela gira!"

Por mais que se contenha a multidão, para que ela não toque o maldito —, o que, segundo a crença religiosa, é perigoso —, todos os presentes à nova blasfêmia de Acosta lançam-se sobre ele e começam a rasgá-lo em pedaços. Voam pedaços da veste rasgada; Acosta cai, desaparecendo da vista da platéia na multidão, e torna a levantar-se de um salto, dominando sobre a multidão e gritando novas palavras sacrílegas.

Afirmo pela experiência desse espetáculo: nesse instante dá medo ficar no meio de uma multidão enfurecida. Era o ponto culminante da peça, sua elevação maior. A multidão arrastou-me nas suas ondas com uma energia terrível, sem me dar tempo para restaurar os meus escudos espirituais. Creio que graças à multidão interpretei bem essa cena e atingi as alturas do autêntico *pathos* trágico.

Bem diferente foi o que aconteceu comigo no terceiro ato.

Neste também houve grande elevação trágica, mas eu devia realizá-la sozinho, sem a ajuda de fora. Ao aproximar-me dela os meus escudos espirituais mais uma vez se colocaram adiante, indo de encontro ao objetivo criador e sem me deixar aproximar-me dele. Mais uma vez as dúvidas interiores criaram obstáculos à impetuosidade do meu arroubo, e eu não pude atirar-me à rédea solta para a frente, no sentido do trágico supraconsciente. Nesse momento eu estava na condição do banhista que se prepara para atirar-se n'água fria. Eu me sentia um tenor sem o "dó" maior.

A montagem de *Uriel Acosta,* com grandes cenas populares à maneira da companhia de Meiningen, teve repercussão e chamou a atenção de toda Moscou. Os nossos espetáculos caíram na boca do povo, nós ganhamos fama e assumimos uma espécie de patente sobre as cenas populares.

A Sociedade de Arte e Literatura resolveu os seus problemas materiais. Seus sócios e atores, que haviam estado à beira do desespero com a questão do sucesso, recobraram a confiança nela e resolveram permanecer no círculo.

# Envolvido com problemas de direção

## *O judeu polonês*

A montagem seguinte da Sociedade de Arte e Literatura foi a peça de Erckmann-Chatrian, *O judeu polonês.*

Há peças interessantes por si mesmas. Mas há outras que podem ser tornadas interessantes se o diretor de cena encontra um enfoque original a elas. Se eu narro o enredo de *O judeu polonês,* sai chato. Mas se tomo o fundamento mesmo da peça e costuro nele, como numa talagarça, todos os possíveis bordados da fantasia do diretor de cena, a peça ganha vida e se torna interessante.

Escolhi justamente para montagem essa peça e não outra, não porque ela me agradara no original mas porque gostei dela naquele plano de adaptação que me veio à cabeça. E não vou falar dela na forma em que foi escrita, mas como foi montada na Sociedade de Arte e Literatura.

Imagine o interior confortável da casa de um burgomestre, nas montanhas, num vilarejo fronteiriço da Alsácia. O forno aceso, uma lâmpada ardendo, alegre, a família reunida em volta da mesa natalina; a filha do burgomestre, seu noivo — um oficial da guarda fronteiriça, um lenhador, e mais um montanhês qualquer. Lá fora uma tempestade, o vento assobiando. Os caixilhos das janelas tremem, os vidros vibram, e pelas frestas penetra o assobio do vento, fazendo a alma gemer. Mas o pessoal se diverte; canta, fuma, come, bebe e faz gracejos. Uma rajada especialmente forte de vento assusta os presentes e os faz lembrar-se de uma tempestade idêntica alguns anos antes: naquela ocasião, em meio ao gemido do vento tiveram a impressão de ouvir o som alto de uma campainha. Alguém estava chegando. Alguns minutos depois, e a campainha soou perto, e logo parou. Depois a porta se abriu no limiar apareceu a imensa figura de um homem envolvido por um casaco de pele.

"Paz para vocês!" — diz ao entrar.

É um dos judeus poloneses ricos, que chegam constantemente àqueles lugares. Depois de tirar o casaco de pele, desaperta a cintura e põe sobre a mesa uma cinta pesada onde tilinta ouro. Depois de aquecer-se e deixar passar a tempestade, o judeu parte. No dia seguinte seus cavalos e carruagem são encontrados nas montanhas, e ele desaparece sem deixar vestígios...

Depois de admirar-se pela centésima vez com essa ocorrência estranha, a turma reunida retoma o vinho e as canções. Chega o burgomestre anfitrião, a farra aumenta aos acordes das rajadas de vento, em cujo gemido tem-se novamente a impressão de ouvir o som alto de uma campainha... Alguém se aproxima. Mais alguns minutos, e a campainha soa perto, e logo pára. Depois a porta se abre e o limiar, como alguns anos antes, aparece a enorme figura de um homem envolto num casaco de pele.

"Paz para vocês! — diz entrando. Após tirar o casaco de pele, desaperta a cinta, coloca-a sobre a mesa e dela tilinta ouro. Os presentes gelam, o burgomestre despenca no chão.

O segundo ato representa um grande quarto na casa do burgomestre. É o dia do casamento da sua filha com o oficial da guarda fronteiriça. Os familiares já estão na igreja, de onde vem o som da campainha. Só o burgomestre está em casa; continua doente desde o susto que tomou naquela ocasião. O noivo chega para visitá-lo e distraí-lo. Em meio às conversas o burgomestre fica inquieto. Nas badaladas da igreja tem a impressão de ouvir o som agudo e argentino de uma campainha, desses que penetram a cabeça. E de fato, tem-se a impressão de que de longe soou uma campainha... Ou será que foi apenas impressão? Não! Ouve-se um sininho... Não! Nada se ouve... Para consolar o doente, o oficial começa a assegurar-lhe que logo o assassino será encontrado, uma vez que a polícia finalmente conseguiu indícios dele... Chegam da igreja, os convidados se reúnem para o casamento, aparece o tabelião, chegam as amigas da noiva, os músicos. O ritual se realiza, todos felicitam os jovens, o pai, uns aos outros. A música começa a tocar. O baile está em pleno auge. Mas em consonância com a orquestra ouve-se com clareza cada vez maior o tinido de uma compainha. Ele atravessa com estridência cada vez

maior o som da orquestra, alastra-se cada vez mais em largo como se incorporasse todos os outros sons, e por último grita sozinho, com uma estridência de doer, perfurando a cabeça, os ouvidos e o cérebro. Enlouquecido e tentando abafar o tilintar da campainha, o burgomestre pede que a orquestra toque mais alto. Atira-se sobre a primeira mulher que encontra e começa a rodar com ela numa dança alucinada. Canta junto com a orquestra, mas a campainha tilinta cada vez mais forte, densa e penetrante. Todos percebem a loucura do burgomestre, param de dançar, começam a comprimir-se contra a parede, enquanto ele roda numa dança alucinada.

Terceiro ato: uma mansarda com teto inclinado, uma escada embaixo além de um tabique. Na parede de trás, janelas quase ao nível do chão, com contraventos-gelosias, de cujas frestas vê-se a noite escura. Entre as janelas uma imensa cama, instalada no centro do quarto, a partir da parede do fundo, projetada para a platéia. De trás, do lado da platéia, na ribalta, estão os movéis: uma mesa, bancos, uma cômoda, a lareira. Está escuro. Ouvem-se de baixo alegres canções nupciais, música, sonoras vozes juvenis, gritos de bêbados. Sobem a escada muitas pessoas conversando alegremente. Acompanham de vela na mão o pai da noiva, o burgomestre, que está cansado e quer dormir. Saudações gerais, despedida. A turba se afasta, e o burgomestre, pálido e exausto, precipita-se para a porta a fim de fechá-la. Depois se senta prostrado, e lá de baixo novamente chegam o ruído e o tilintar da louça, em meio ao qual parece que se pode distinguir o tilintar obsecante da sinistra campainha. Escutando-a melancólico e inquieto, o burgomestre se apressa em desvestir-se e deitar-se para entregar-se ao esquecimento do sono. Apaga a vela, mas na escuridão começa com nova intensidade toda uma sinfonia musical de sons terríveis de toda espécie. Uma alucinação auditiva, na qual se misturam o canto alegre, a música, que passa furtivamente de canto nupcial ao motivo fúnebre; as vozes e exclamações alegres dos jovens misturando-se com sombrias vozes de além-túmulo dos bêbados; o tinido de canecas e louça, lembrando aqui e ali o tilintar dos sinos da igreja. E em meio a todos esses sons, como o *leitmotiv* de uma sinfonia, a sinistra campainha rasga caminho ora angustiante e importuna, ora triunfante e ameaçadora. Ao som do seu tilintar o burgomestre geme na escuridão e emite estranhas exclamações. Pelo visto ele se agita, uma vez que a cama range e algo cai, talvez uma cadeira empurrada por ele. Mas lá no meio do quarto, onde está a cama, aparecem reflexos azulado-pardos de alguma luz. Esta ora aumenta de intensidade, ora se apaga de forma imperceptível. Paulatinamente, sob o acompanhamento das alucinações auditivas, desenha-se uma figura de homem. Tem a cabeça baixa e cabelos brancos caídos, as mãos amarradas, e quando ele as mexe ouve-se um tilintar parecido ao dos grilhões dos condenados. Atrás dele, um poste com uma inscrição qualquer, dando a impressão de um pelourinho, mas diante dele há um criminoso acorrentado. A luz cresce de intensidade, vai ficando mais cinzenta, mais verde. Difunde-se na parede de trás e se torna um fundo sinistro para estranhos seres negros, silhuetas fantasmas dispostas na ribalta, de costas para a platéia. No centro, onde antes ficava a mesa, está sentado numa elevação um homenzarrão gordo de toga negra e um chapéu que lembra o de um juiz. Rodeiam-no várias figuras semelhantes de chapéus mais baixos. À direita, onde havia uma cômoda, sai de trás da *câtedra* uma figura magra serpentina num manto e se estica na direção do criminoso, à esquerda, onde fica o forno, está o defensor também de toga e *capelo,* imóvel, com o cotovelo apoiado sobre a *câtedra,* tapando aflito os olhos com a mão. O interrogatório do réu transcorre exatamente como em delírio, em sussurro, num ritmo que se modifica continuamente. O criminoso baixa cada vez mais a cabeça. Ele se recusa a responder. Mas de um canto onde há um vestido pendurado brota uma figura comprida e delgada; ela sobe pela parede, arrasta-se pelo teto, desce, fica sobre o réu, olha-o à queima roupa. É um hipnotizador. Agora o criminoso é forçado a levantar a cabeça, e o espectador reconhece no rosto extenuado, velho e magro o burgomestre. Sob o encantamento da hipnose ele começa sua confissão chorando, parando, interrompendo aqui e ali a fala. Ante a pergunta do promotor, que se estica em sua direção, a respeito do que fez com o judeu polonês assassinado e roubado, o criminoso torna a teimar e nega-se a responder. Então levanta-se uma tempestade de novos sons aterradores; o palco vai escurecendo aos poucos e adiante, além dos vidros da porta que dá para a escada, começa a arder uma chama vermelha escarlate. No delírio o burgomestre confunde essa janela iluminada da parte de trás da escada com a forja do ferreiro e corre em direção a ela para fazer passar o imenso

corpo do judeu morto pela boca do forno incandescente e queimar no fogo todos os vestígios do crime. Ele os queimou, e junto com eles a sua alma. Tudo desapareceu. Lá fora, avistam-se pelas frestas das janelas os raios vermelhos do sol nascente. Eles penetram no quarto, enquanto lá de baixo ainda se ouvem os gritos alegres de bêbados que se banqueteiam no casamento. A turba alegre sobe ruidosamente pela escada para acordar o dono da casa, porque lá fora já amanheceu. Nada de resposta. Risos e novas batidas; e nada de resposta. Estranham, depois sentem medo, quebram o vidro, entram e encontram o burgomestre morto.

A transformação do quarto em tribunal fazia-se de modo quase imperceptível e causava uma impressão tão terrível que em quase todos os espetáculos as mulheres nervosas saíam da sala e outras até desmaiavam, do que eu, inventor do truque, muito me orgulhava.

Enquanto o público se assustava com o terror olhando na nossa direção, eu observava do palco um quadro inteiramente distinto. Os atores amadores, entre os quais havia gente respeitável e até um general importante, arrastavam no escuro a barriga no chão, correndo para os seus lugares para não serem alcançados pela iluminação. Muitos deles estavam atrasados e empurravam uns aos outros por trás. Isso era tão engraçado que me distraiu ante a cena dramática. Eu fechava os olhos e pensava: "Eis aí o palco! Daqui sai o riso, daqui sai o terror!"

Gosto de inventar coisas diabólicas no teatro. Fico contente quando descubro um truque que engana o espectador. No campo do fantástico o cenário ainda pode fazer muito. Ele ainda não deu nem metade do que pode dar. Reconheço que uma das causas da montagem era o truque do último ato, que me parecia interessante em cena. Não me enganei: foi um sucesso. O público chamou ao palco. A quem? A mim. Por que? Pela direção ou a interpretação? Era-me agradável pensar que fora pela interpretação, e atribuía os chamados à minha boa representação. Logo, eu era um trágico, uma vez que esse papel fazia parte do repertório de grandes atores como Irving, Barnay, Paul Moumer e outros.

Hoje, fazendo uma retrospectiva, acho que não fui tão mal na interpretação. O interesse pela peça e o papel crescia, mas esse interesse não era criado pela psicologia propriamente dita, pela vida do espírito humano no papel mas pelo enredo externo. Quem era o assassino? Eis o enigma que intrigava o espectador e exigia solução. Havia também os pontos culminantes indispensáveis à tragédia, como o final do primiro ato, com o inesperado desmaio, o final do segundo ato com a dança alucinante, e o terceiro ato, no momento mais forte do truque. Quem criou esses momentos fortes da elevação: o diretor de cena com a sua montagem ou o ator com a sua interpretação? O diretor, evidentemente, e por isto os louros do espetáculo pertencem bem mais a ele que ao ator.

Essa montagem foi para mim uma espécie de aula nova, na qual eu aprendi de fora a ajudar o ator com truques de direção. Além disso, aprendi nela a arte de revelar com nitidez o enredo da peça, a sua ação externa. Não raro assistimos a peças no teatro sem entender claramente a seqüência dos acontecimentos e sua interdependência básica. E isso é o primeiro que deve ser destacado na peça, senão fica difícil falar do seu aspecto interno. Mas também aqui havia uma grande falha quanto aos atores. Os nossos amadores não dominavam o discurso, e o mesmo acontecia comigo. Por isso recebíamos muitas críticas dos peritos, que nos recomendavam aprender a falar com os melhores atores de outros teatros, mas nós temíamos instintivamente alguma coisa e raciocinávamos assim:

"É melhor que falemos sem clareza, só não como falam todos os outros atores em cena. Eles ou coqueteiam com as palavras e se deleitam com as modulações das suas vozes, ou declamam em público. É bom que nos ensinem a falar com simplicidade, elevação, de forma bonita, musical, mas sem essas fioritu-ras, o patético da interpretação e esses malabarismos da dicção cênica. O mesmo queremos nos movimentos e ações. Que sejam modestos, insuficientemente expressivos, pouco cênicos — na acepção do ator —, mas que em compensação não sejam falsos e sejam humanamente simples. Detestamos a teatralidade no teatro, mas gostamos do cênico em cena. Isso é uma enorme diferença".

Esse espetáculo me convenceu até certo ponto de que começava a saber representar, não a tragédia propriamente dita, mas o enfoque dela. À semelhança de um tenor sem o "dó", eu era um trágico sem o momento supremo da elevação trágica. Nesses momentos eu precisava daquela ajuda do diretor de cena, que recebi naquela montagem com o truque cênico.

Mesmo que nesse espetáculo eu não tenha avançado, pelo menos não regredi. Eu me afirmei dentro do novo bom, que havia adquirido anteriormente.

# Experiência com atores de verdade

À procura de um auxiliar capaz de dividir comigo o trabalho da direção da futura atividade teatral, procurando artistas para o núcleo amador, apelei para atores e empresários consumados. Com esta finalidade passei a tentar a montagem de espetáculos com atores profissionais.

No teatro de uma casa de campo nos arredores de Moscou resolvi-me a montar *O inspetor geral,* de Gógol.

Quem não sabe como se interpreta *O inspetor geral*? Tudo estava no seu devido lugar: o divã, a cadeira e cada detalhe. Os ensaios começaram vivamente e caminhavam de tal forma que se tinha a impressão de que as pessoas haviam interpretado várias centenas de vezes o espetáculo que se preparava. Nenhuma entonação, nenhuma linha de si mesmo. Tudo fixado de uma vez por todas pelo suposto padrão gogoliano, contra o qual ele próprio protestara tão energicamente no lembrete para quem deseje interpretar adequadamente *O Inspetor geral* e na famosa carta sobre a montagem dessa comédia. Evitei propositadamente interromper os atores, e ao término do primeiro ato fiz-lhes uma enxurrada de cumprimentos e concluí minha fala para eles reconhecendo que nada mais me restava fazer senão ir ao espetáculo e aplaudir, uma vez que tudo estava pronto. Se os atores desejassem fazer outro *Inspetor geral,* ou seja, o de Gógol, então era preciso começar tudo de novo, pelo "be-a-bá". Os atores queriam justamente esse tipo de trabalho, e eu o assumi com presunção.

"Neste caso, vamos começar!" — disse eu, entrando no palco. — Este divã está do lado esquerdo; coloquem-no no direito! A porta de entrada fica à direita: coloquem-na no centro! Os senhores começavam o ato no divã? Passem para o lado oposto, para a poltrona!"

Era assim que eu dava ordens aos atores naquela época, com o despotismo que então me caracterizava.

"Agora façam a peça desde o começo e com novas *mise-en-scènes*!" — comandava eu. Mas os atores desconcertados não entendiam para onde cada um devia ir e onde sentar-se.

"E como fazer depois?" — confundia-se um.

"E agora, para onde eu vou?" — desnorteava-se outro.

"E como devo pronunciar essa frase?" perguntava-me um terceiro, já sem qualquer empáfia, como se tivesse se transformado num simples amador.

Agora, sem qualquer terreno sob os pés, eles se entregavam totalmente a mim, e eu comecei a dirigir os atores exatamente como dirigia os amadores. Isto não agradava, e parecia que entre mim e eles passara um gato preto.

O espetáculo foi mal, uma vez que os atores não tiveram tempo para deixar o velho e assimilar o novo. Não lhes ensinara nada, apenas me limitara a atrapalhar. Eles, ao contrário, me ensinaram muito. Conheci por experiência própria o que significam os mexericos, as troças e zombarias dos atores. Entendi ainda que é bem mais fácil destruir tradições seculares do que criar novas.

Assim, a minha primeira experiência com atores consumados não se pode considerar bem sucedida.

Minha segunda tentativa saiu melhor. Um empresário muito famoso naquele tempo, homem de grande talento, intuição, experiência, convidou-me a montar no grande teatro Solodóvnikov a peça de Hauptmann *Hännele*, o grande sucesso do momento. A montagem ia coincidir com a coroação de Nikolai II. Era uma tarefa de responsabilidade, pois meu trabalho seria visto e avaliado não só por moscovitas, não só por provincianos, mas também por estrangeiros. Além da possibilidade de mostrar-me a um grande público, eu tinha outro fim oculto: conhecer o famoso empresário durante os trabalhos.

Não seria ele o diretor que eu estava procurando?

Estávamos na quaresma, período em que a bolsa de atores de Moscou recebia atores de todos os confins da província para a confecção e assinatura de novos contratos para a próxima temporada. Convidaram-me a examinar os artistas para a companhia que se organizava. No período marcado fui ao endereço que me haviam dado e me vi numa loja recém-liberada, que acabara de ser abandonada pelo comerciante falido. Lixo, cacarecos, papel, prateleiras e caixotes quebrados, um velho divã com os braços e encosto quebrados, algumas poltronas em igual estado, antigos reclames de perfumaria, uma escada em caracol dando para cima, e lá em cima uma despensa baixa com uma janelinha suja, um monte de caixas velhas, com um teto baixo contra o qual bati com a cabeça. Ali estava sentado num caixote meu futuro empresário com seu auxiliar. Recebiam pessoas estranhas que chegavam de baixo, pobres, esfarrapadas, sujas, que o tratavam por "tu".

"Levante, mostre a perna, — dizia o auxiliar a uma mocinha qualquer. — Aprume-se!... Vire-se".

A moça pertubada tirou a peliça no cubículo frio e procurava manter-se da forma mais ereta possível.

"Tem boa voz?"

"Sou atriz dramática, não canto..."

"Inscreva-a como mendiga", — resolveu o empresário.

"Podemos inscrever até como prostituta", — interveio o auxiliar, inscrevendo-a na lista das inquilinas do orfanato, segundo as exigências da peça.

A jovem atriz meneou levemente a cabeça e saiu. Começaram a chamar os seguintes, mas eu interrompi, fechei a porta e pedi explicações.

"Desculpem-me, — comecei, com a maior cautela possível e da forma mais afável, — não tenho condições de continuar este trabalho. Os senhores acham possível ocupar-se de arte e estética num curral? Ou será que estética tem as suas exigências que não podem deixar de serem cumpridas pelo menos nas mínimas proporções? Ora, sem isto a estética deixa de ser estética. Eis uma exigência mínima não só da estética mas da mais primitiva das culturas: a limpeza. Mandem varrer toda essa porcaria, jogar fora o que não serve, lavar o chão e as janelas, aquecer o local, colocar as mais baratas cadeiras vienenses, uma mesa das mais simples com toalha e sobre ela um tinteiro e uma pena para que se possa escrever na mesa e não na parede como agora. Quando isto for feito, eu me entregarei com grande entusiasmo ao assunto muito interessante para mim, mas neste momento não posso, porque isso me dá náusea. E mais: o senhor é o diretor de uma instituição que deve ilustrar a sociedade. E os atores são os seus auxiliares culturais mais próximos. Vamos nos lembrar disto e falar com eles não como se fala com prostitutas e escravos, mas com pessoas dignas de um título elevado. Se minhas palavras não o ofenderam mas, ao contrário, inspiraram para a criação de um coisa pura, boa, dai-me a sua mão e nos despeçamos até a próxima vez. Mas se o meu apelo o ofendeu, então nos despeçamos para sempre''.

Eu não me enganara com o empressário. Era um homem sensível, decente. Minhas palavras o confundiram, ele se desconcertou e falou, batendo com a mão na testa:

''Como é que eu, velho imbecil, não entendi isso antes?!''

Ele me abraçou, e nos despedimos.

Na próxima vez o local estava aquecido e brilhava de limpo. Tanto a parte de baixo quanto a de cima estavam arrumadas como se arruma os cômodos dos palácios nas operetas. Reposteiros luxuosos, pintados com modelo teatral, franjas douradas, cadeiras douradas e prateadas, toalhas de veludo e seda, vasos de papelão de acessórios teatrais, relógios da mesma espécie nas mesas, tapetes, água, e copos, cinzeiros e chá pronto para os artistas. O quarto superior transformado num verdadeiro gabinete do diretor. Maravilhados com tal transformação, os atores se apressavam em tirar suas peliças, pôr-se em ordem, ajeitar a roupa, pentear-se e portar-se como se haviam habituado a fazê-lo em cena nos papéis de grandes espanhóis. O bom tom da sala de visitas saiu excepcional. Contudo o fim foi atingido e dava para conversar com as pessoas como gente.

O trabalho esquentou, todos estavam bem de ânimo, tudo acenava com um tipo de trabalho inusitadamente novo para os atores, cansados e exauridos pelos horrores do teatro nas províncias. Pelo visto eu me tornara popular, e parecia que cada um queria expressar isto no tratamento que me dispensava. O teatro que havia sido alugado a partir da semana seguinte estava retardando o início dos trabalhos: os ensaios começaram nesse estabelecimento provisório. O primeiro que fiz foi decorar os nomes, o patronímico e o sobrenome de todos os atores. Qual não foi a surpresa de um ator de terceira categoria ou figurante, ao ser chamado, talvez pela primeira vez em público, pelo nome, patronímico e sobrenome! Isto porque antes o tratavam como escravo, assim: ''Ei, você aí, escute!'' Tratava-se de um suborno de minha parte, diante do qual nenhum dos atores resistia, e eles, por sua vez, passaram a me tratar com requinte especial.

Os ensaios começaram com uma maneira de trabalho nova para todos. Desta vez, após a lição recebida de *O inspetor geral,* eu estava mais cauteloso, e tudo não podia transcorrer melhor para alegria minha e do empresário. Ele me cobria de elogios pela minha habilidade aparentemente incomum de tratar as pessoas. Toda essa habilidade consistia apenas em que eu as tratava como gente.

Passou-se uma semana. O Teatro Solodóvnikov foi desocupado, nós nos transferimos para lá, onde tornamos a encontrar sujeira, frio e abandono. Mais uma vez os atores tiveram de acotovelar-se pelos corredores à espera da sua saída e por falta do que fazer meter-se em mexericos e bisbilhotices. A disciplina logo decaiu, e chegamos até a lamentar a loja abandonada. Para salvar a situação, tivemos mais uma vez de praticar *coup d'état**. Suspendi um dos ensaios, saí do teatro e pedi que transmitissem ao empresário que eu repetia tudo o que lhe havia dito em situação análoga na loja suja, transformada por ele em interiores palacianos. Passaram-se vários dias e tornei a receber o aviso para ensaio. Desta vez o teatro estava aquecido, limpo, lavado. Para mim haviam preparado e mobiliado um bom quarto com luxo de opereta para os atores, um saguão — um para as mulheres e outro para os homens, mas, segundo a tradição antiga de todos os teatros, nem todos os atores adivinharam que deviam tirar o chapéu, enquanto o clima dos bastidores parecia envenená-los com aqueles terríveis hábitos e desleixo dos atores que eu combatia e impediam assumir o trabalho de mãos limpas e coração aberto. Então eu inventei o seguinte truque. A peça era iniciada por um ator muito famoso e emérito, ex-celebridade provincial, que fazia um papel pequeno. Às escondidas de todos, pedi-lhe que quebrasse deliberadamente a disciplina, ou seja, saísse em cena de peliça, chapéu de pele, galochas altas, um cajado na mão, e começasse a balbuciar o papel como se fazia em alguns teatros. Depois pedi que permitisse a mim, um jovem amador, fazer a ele, um artista emérito, uma censura extremamente severa e terminá-la ordenando que tirasse a peliça, o chapéu e as galochas, que ensaiasse em pleno tom e dissesse o papel de cor, sem o caderno. O ator emérito era tão inteligente e intelectual que concordou com o meu pedido. Tudo foi executado conforme o planejado. Fiz-lhe a observação de modo amistoso porém seguro, alto e com consciência do meu direito. Neste caso, provavelmente, cada um dos atores presentes pensou lá com seus botões: "Se um jovem diretor de cena se permite falar dessa maneira com um artista emérito e respeitado, o que não fará conosco, atores totalmente desconhecidos, se nós desobedecermos a ele?!"

---

* Golpe de Estado (em francês, no original): no caso aqui referido, significa medida decidida (Red.).

O que mais os embaraçou foi o fato de que eu, a partir do quinto ensaio, passei a exigir o pleno conhecimento do papel e não permitia consultar o caderno. Todos queimaram as pestanas, e no ensaio seguinte todos os papéis haviam sido decorados.

Depis do meu segundo *coup d'etat* consegui pôr ordem nos ensaios no próprio teatro. Mas para desgraça minha, o empresário começou a beber e passou a comportar-se com menos cerimônia do que devia. Apareceu mais um bêbado, e eu desconfiava ainda de um terceiro. E mais uma vez o trabalho começou a decair e despencar. Senti que precisava de um terceiro *coup d'etat.* Tive de suspender o ensaio, desculpar-me perante os atores pela tarde estragada e ir-me para casa. A ofensa muda é sempre mais misteriosa e terrível. Na mesma tarde enviei ao empresário uma recusa decidida à honra que ele me havia feito e declarava categoricamente que, em tais condições, ou seja, com o próprio empresário permitindo bebedeira, eu não podia continuar o trabalho em hipótese nenhuma. Eu sabia que ele não tinha saída: gastara com o novo empreendimento quase todos os seus recursos, estava endividado e, além disso, não tinha a quem recorrer. Contaram-me que ele apelou para o auxílio da medicina e todos os recursos em mãos da ciência tentando ganhar lucidez, conter o vício da bebedeira que se iniciava e assumir uma aparência condizente. Limpo, penteado, perfumado, ele me apareceu em visita e jurou por tudo o que lhe veio à cabeça que o ocorrido não voltaria a repetir-se. No mesmo instante concordei e à noite estava no ensaio.

A peça *Hánnele* retrata incialmente a vida de mendigos e prostitutas num abrigo qualquer. Essa vida está retratada pelo autor de forma verídica e com uma clareza que chega ao naturalismo. A partir do segundo ato o tom da peça muda totalmente: o naturalismo dá lugar ao fantástico. Hánnele, que morre no primeiro ato, no segundo despede-se do corpo, da vida real, e se transfere para a eternidade, que é representada em cena. Seus companheiros de abrigo, mendigos grosseiros, transformam-se em sombras desses mesmos mendigos e se tornam meigos, carinhosos e bons, substituindo o tratamento grosseiro que dispensavam a Hánnele por um tratamento amoroso. A própria morta se transforma numa princesa de contos maravilhosos e repousa num caixão de vidro.

O ensaio devia começar por essa cena e eu, chegando ao teatro muito antes do início, fiquei quebrando a cabeça tentando descobrir como transformar pessoas reais em suas próprias sombras. O palco ainda não estava iluminado; em algum ponto, de trás de alguma decoração, caía no chão um raio bastante claro de uma luz azulada, criando uma iluminação misteriosa e apenas insinuando a existência de paredes no cômodo. Todo o resto afundava na escuridão. Os atores se reuniam para o ensaio, dispersavam-se no palco, conversavam, caindo não raro no reflexo da luz; neste caso as sombras longitudinais, compridas que partiam deles estendiam-se no chão e arrastavam-se pelas paredes e o teto. E quando eles se movimentavam, seus corpos pareciam silhuetas, enquanto suas sombras corriam, convergiam, dispersavam-se, uniam-se, separavam-se, confundiam-se, e os próprios atores se perdiam entre elas e pareciam sombras idênticas. Heureca! Achei! Restava apenas perceber onde e como estava o esquecido foco perdido de luz, uma vez que muito freqüentemente não se consegue repetir um acaso que aparece no palco. Após chamar o técnico em eletricidade, anotei com ele tudo: a intensidade da luz e a potência da lâmpada, marquei com um sinal especial o *foco,* que rolava no chão e aí marquei o lugar onde ele estava. Para completar o truque achado, era preciso encontrar a interpretação correspondente para os atores. Mas isto já era fácil, tendo em vista que o efeito da luz sugeria todo o restante. Ensinei-os a falar e movimentar-se da mesma forma que isto ocorre nas nossas visões oníricas ou com temperatura alta, em delírio, quando alguém parece cochichar algumas palavras aos nossos ouvidos... A parada na palavra interrompida... pausa longa... — e tudo balança... como se respirasse... Outra vez a fala lenta, fragmentária, com palavras tônicas amiudadas, uma gama cromática que aumenta e diminui... E novamente a pausa, a suspensão, o sussuro inesperado... um balançar lento, monótono da turba de mendigos que mais pareciam sombras situadas num ponto, grudadas no chão. Sombras que se mexem na parede e no teto. De repente uma abertura inesperadamente brusca da porta de entrada com a roldana fazendo ruído, um forte rangido do ferrolho... A voz estridente e esganiçada de um mendigo que entra, que nos parece ouvir com calor forte, provocada por algum impulso interno:

"Eta friozinho lá fora!" — gane essa voz, como uma dor cardíaca que transpassa o indivíduo. Tudo se agita de repente como uma vertigem. E de novo tudo se acalma paulatinamente, imobiliza-se, pára oscilando, e vem uma pausa longa e aflitiva... Em seguida o meio sussurro brando de alguém geme em lágrimas:

"Hännele! Há-a-nnele!"

A forte elevação cromática de algum suspiro, depois a brusca descida cromática da entonação — um sussuro desesperado:

"Hännele morreu!..."

A multidão de sombras se agita, ouvem-se soluços e gemidos suaves de moças e velhos...

Enquanto isso, no camarim mais distante o tenor grita com uma voz nítida na mais alta das notas:

"Es-ta-ão tra-a-zen-n-do-o — ca-ai-xão de vi-i-i-i-dro!..."

A voz dele oscila, uma vez que lhe deram uma pequena sacudida no ombro.

Alguns minutos após ouvir-se o grito distante e quase imperceptível do místico mensageiro, as sombras se agitam por todo o quarto, repetindo em sussuros a mesma frase mas destacando todas as consoantes fricativas alveolares e palatais sibilantes, as linguodentais e vibrantes:

"Es-s-s-s-tão tr-r-az-z-zendo o cai-x-x-xão de vi-i-i-dro!"

Esse assobio e chiado, iniciado baixinho, intensifica-se e adensa-se com o movimento desordenado das sombras. Depois se aproxima, ou seja, passa do camarim distante ao palco, aos bastidores, onde todos os figurantes começam a falar com o mesmo assobio e o mesmo chiado. Quando eles levam esse assobio e esse chiado a um forte, entra em ação o coro. O coro é seguido de todos os operários e alguns da orquestra, que fizeram a gentileza de nos ajudar. Obtém-se como resultado um grandioso chiado, combinado a um movimento terrível e vertiginoso das sombras. Nesse momento aparece no centro do palco o caixão de vidro claramente iluminado com o corpo de Hännele em traje de princesa de conto maravilhoso. A outra Hännele ficara em primeiro plano em traje de mendiga e, como cadáver, estava imóvel. Com o aparecimento do caixão tudo vai ficando paulatinamente em silêncio na contemplação satisfeita, e retorna à imobilidade e ao balanço lento dos fantasmas. Uma pausa enorme.

Nesse momento, não se sabe de onde uma voz de bêbado fala alto mas de maneira clara e nítida, em notas de baixo profundo, com a maior simplicidade e sem qualquer ênfase, como uma alucinação sonora em meio ao sono:

"Estão levando o caixão de vidro!"

Nós estremecemos, como se levássemos um choque elétrico que corre pelos nossos nervos. Eu, o empresário e mais algumas pessoas sensíveis, que estavam sentadas no teatro, saltamos das cadeiras de medo e ficamos agitados. O empresário correu para mim:

"O que foi isso? Genial! Merece destaque! Precisa manter! Precisa repetir!"

Eu e o empresário corremos para o palco a fim de beijar o novo gênio, que criou esse efeito sobre-humano. Esse gênio tinha sido o auxiliar do diretor de cena, que estava completamente bêbado. O coitado, já informado de que na nova empresa beber estava severamente proibido, e compreendendo que tinha entregue a si mesmo, saiu do teatro correndo de medo. E por mais que tentássemos trazer de volta esse efeito, por mais que o empresário o enchesse de bebida, ele não apareceu bêbado no palco e desde então sempre apareceu sóbrio, o que lhe tirava a oportunidade de repetir o minuto de inspiração.

Desenganado dele, o empresário encontrou um baixo profundo do coro da igreja. Tentaram-no em estado sóbrio. Não deu. O empresário passou a embebedá-lo. O som mostrou-se bom, mas não havia jeito de ele chegar a tempo, atrasando-se por causa da bebida ou dizendo palavras totalmente inadequadas. Aliás o próprio empresário começou a beber junto com ele. Percebendo-o, protestei energicamente contra a *pincelada* genial. O empresário concordou mas não deixou de beber, e ainda se fez de doente. Fingi acreditar na sua fictícia doença, mas avisei a todos os seus familiares que não o mandassem "doente" ao teatro. Enquanto isso, dizem, o pobre doente gritava para quem quisesse ouvir em casa que bebia pela arte e que, fora ele, ninguém daria a pincelada genial.

# Otelo

A nossa montagem seguinte foi a tragédia *Otelo*. Mas antes de falar dessa montagem, devo rememorar as impressões que influenciaram minha decisão de fazer o papel escolhido. Essas impressões foram imensas e sumamente importantes para mim não só em relação ao momento em que fiz o papel de Otelo como a toda a minha vida artística posterior.

Moscou fora agraciada com a chegada do rei dos trágicos, o famoso Tommaso Salvini* (pai), que com sua companhia deu espetáculos durante toda a quaresma no Teatro Bolshói. Estavam encenando *Otelo*.

A princípio encarei com frieza a *tournée*. Pelo visto, ele não pretendia chamar demais a atenção nos primeiros momentos. Do contrário conseguiria fazê-lo com uma *pincelada* genial, como aconteceu na cena seguinte: a cena do Senado. O começo desse quadro não trouxe nada de novo, salvo o fato de eu ter discernido a figura, o traje e a maquiagem de Salvini. Não digo que tivessem algo de excepcional. O traje não me agradou nem durante nem depois do espetáculo. A maquiagem... bem, acho que não havia maquiagem nenhuma. Havia a cara do próprio gênio, que talvez nem precisasse cobrir de maquiagem. O bigode grande, caindo para a frente; a peruca excessivamente modelada, a figura agigantada demais, pesada, quase gorda; grandes punhais orientais sobressaindo na barriga tornando-o mais gordo, sobretudo quando ele vestia por cima a capa moura de capuz. Tudo isso era pouco típico para o aspecto externo do soldado Otelo.

Entretanto...

Salvini se aproxima do ponto elevado destinado a Dux, pensa, concentra-se, e sem que percebamos põe sob seu poder toda a multidão que lota o Teatro Bolshói. Parecia que o fizera com um único gesto: estende sem olhar a mão para o público, mete todos os espectadores na palma da mão e os retém como formigas durante todo o espetáculo. Fechou o punho, é a morte; abriu, um sopro de calor, a delícia. Nos já estávamos sob o seu poder, para sempre, pelo resto da vida. Já havíamos entendido *quem* era o gênio, *de que jeito* era e *o que* devíamos esperar dele...

Não vou descrever como Salvini fez o papel de Otelo, revelando aos nossos olhos toda a riqueza do seu conteúdo interno e conduzindo-nos gradualmente por todos os degraus daquela escada por onde Otelo desce para a caldeira infernal do seu ciúme. A literatura sobre teatro conservou muitas anotações pelas quais podemos restaurar essa imagem inusitada pela simplicidade e clareza, essa imagem maravilhosa e gigantesca do Salvini-Otelo. Digo apenas que, naquele momento, uma coisa ficou inequívoca para mim: Otelo-Salvini era um monumento, um memorial que encarna certa lei imutável.

Um poeta disse: "É preciso criar para a eternidade, uma vez e para sempre!" Salvini criava precisamente assim: "para a eternidade, uma vez e para sempre".

Uma coisa estranha: por que quando eu olhava para Salvini eu me lembrava de Rossi, dos grandes atores russos que vira naquele tempo? Eu sentia que entre eles havia algo em comum, familiar, que eu conheço bem, que encontro apenas em artistas muito grandes. O que poderia ser?

Eu quebrava a cabeça mas não achava a resposta.

E da mesma forma que eu outrora observara Kronek e o pessoal da companhia de Meiningen, procurando conhecê-los na vida de bastidores, queria saber tudo o que ocorria nos bastidores de Salvini e por isto cobria de perguntas a quem podia.

Salvini dispensava um tratamento comovente ao seu dever de artista. Em dia de espetáculo ficava inquieto desde o amanhecer, comia moderadamente e após as refeições do dia isolava-se e não recebia mais ninguém. O espetáculo começava às oito horas, mas Salvini chegava ao teatro por volta das cinco, ou seja, três horas antes. Ia para o camarim, tirava a peliça e ficava andando pelo palco. Se alguém se aproximava, ele falava pelos cotovelos, depois se afastava, meditava sobre alguma coisa, postava-se calado e tornava a fechar-se no camarim. Após algum tempo tornava a sair com a jaqueta com que se maquilava ou de penteador; depois de caminhar um pouco pelo palco, experimentando a voz numa frase qualquer fazendo alguns gestos, ajustando-se a algum procedimento necessário ao papel, Salvini retornava ao camarim e maquilava o rosto com a cor geral do mouro e colava a barba. Modificando-se não só externamente mas, pelo visto, também internamente, ele retornava ao palco com um andar mais leve, mais jovem. Ali os operários se reuniam e começavam a montar a decoração. Salvini conversava com eles.

---

* Tommaso Salvini (1829-1916), famoso ator trágico italiano, que se apresentou várias vezes na Rússia.

Quem sabe se nesse momento ele não se imaginava Otelo entre seus soldados, que construíam barricadas e fortificações para defender-se do inimigo? Sua figura vigorosa, a pose de general e o olhar atento pareciam confirmar essa suposição. E novamente Salvini ia para o camarim e dele retornava já de peruca e na túnica de Otelo, depois de cinta e iatagã, depois de turbante e finalmente na plena indumentária do general Otelo. E a cada saída parecia que ele não só maquiava o rosto e vestia o corpo, como também preparava adequadamente a alma, estabelecendo a cada passo seu estado geral de ânimo. Entrava na pele e no corpo de Otelo com o auxílio de uma *toilette* preparatória especial de sua alma artística.

Esse trabalho preparatório para cada espetáculo era necessário àquele gênio depois de ter feito o papel centenas e centenas de vezes, depois de ter preparado o papel durante quase uma dezena de anos. Não era por acaso que dizia que só depois do centésimo ou do ducentésimo espetáculo entendera o que significa a imagem de Otelo e como se pode interpretá-la bem.

Foram essas informações sobre Salvini que produziram em mim aquela imensa impressão que marcou toda a minha vida artística posterior.

Desde que eu vira Salvini, o sonho de interpretar o papel de Otelo não me abandonou. Mas quando, durante uma de minhas viagens, visitei Veneza, a vontade de fazer o papel do mouro tornou-se quase irresistível. Andando de gôndola pelos canais venezianos, eu já sabia que iria fazer o papel predileto na próxima temporada.

Do amanhecer ao anoitecer eu e minha mulher corríamos os museus de Veneza e procurávamos coisas antigas, desenhávamos trajes diretamente dos afrescos, comprávamos partes da cenografia, brocados, bordados e até móveis.

Durante a mesma viagem estive em Paris, onde ocorreu um encontro casual sobre o qual devo falar.

Em um dos restaurantes de verão de Paris vi um árabe belo em traje nacional e travei conhecimento com ele. Meia hora depois eu já oferecia um almoço ao meu novo amigo num "reservado". Ao saber que eu me interessava por seu traje, o árabe tirou sua roupa de cima para que eu pudesse tirar um modelo dele. Também dele assimilei algumas poses, que me pareceram típicas. Depois estudei-lhe os movimentos. Retornando ao quarto do hotel, postei-me à meia noite diante do espelho, vestindo-me de toda sorte de lençóis e toalhas, tentando plasmar de mim um mouro bem constituído com rápidas viradas de cabeça, os movimentos dos braços e do corpo como os de um gamo alerta, o andar cadenciado e majestoso e as mãos planas e palmas voltadas para o interlocutor.

Depois desse encontro, a imagem de Otelo começou a duplicar-se na minha concepção entre Salvini e o novo conhecido: o belo árabe.

Após retornar a Moscou, comecei a organizar o espetáculo *Otelo*. Mas eu estava com azar e, um obstáculo dava lugar a outro. Para começar minha mulher adoeceu, e tive de dar o papel de Desdêmona a outra amadora; mas esta se comportou mal, encheu-se de presunção e tive de afastá-la.

"Prefiro estragar um espetáculo a permitir caprichos de atores no nosso trabalho puro".

Tive de dar o papel a uma senhorita muito encantadora, que nunca pisara um palco, só porque tinha a aparência semelhante à da imagem da heroína.

"Essa pelo menos vai trabalhar e obedecer", — raciocinava eu com o despotismo que então me era próprio.

Apesar do sucesso que tínhamos então entre o público, a nossa Sociedade andava muito probre, uma vez que a nova paixão — o luxo do cenário — consumia todas as rendas. Enquanto isso, não dispúnhamos de dinheiro sequer para manter a nossa sede. Os ensaios se realizavam no meu apartamento, o único quarto pequeno que eu podia ceder à Sociedade de Arte e Literatura.

"No aperto, mas sem ofensa!"

"Tudo caminha para melhor! Assim ficará mais limpo o clima do nosso pequeno círculo!"

Os ensaios prosseguiam diariamente até às três-quatro da madrugada. Os atores enchiam de fumaça de cigarro os quartos do meu pequeno apartamento. Era preciso oferecer chá todos os dias. Isto exauria a arrumadeira, e ela resmungava. Mas eu e minha mulher doente suportávamos com resignação todas essas contrariedades, contanto que a nossa causa não fosse água abaixo.

Para falar a verdade, a peça não pôde ser distribuída integralmente entre os membros da nossa companhia. Não havia ninguém para o papel de Iago, embora experimentássemos todo o pessoal da Sociedade. Tivemos de convidar um ator experiente de fora. À semelhança de Desdêmona, ele só externamente se adequava ao papel: rosto bem talhado, voz sinistra, olhos. Mas era desesperadamente pouco flexível e totalmente desprovido de mímica, o que lhe tornava morto o rosto.

"Vamos nos virar pelo avesso!" — dizia eu, não sem aquela autosuficiência de diretor de cena.

A peça começa com o badalar distante dos relógios das torres. Esses sons, tão banais hoje, produziam impressão no seu tempo. Ouve-se ao longe o ruído dos remos n'água (inventamos esse ruído também), a gôndola desliza, pára, rangem as correntes que a prendem à estaca pintada de Veneza, a gôndola moleja suavemente na água. Otelo e Iago iniciam a sua cena, sentados na gôndola; depois descem dela sob a colunata de uma casa construída à semelhança do Palazzo Ducale de Veneza. Na cena do alarme provocado por Brabancio toda a casa se põe em pé, escancaram-se as janelas de onde olham figuras sonolentas, a guarda corre, criados vestem andando as suas couraças, põem as armas e correm ao encalço do raptor de Desdêmona. Uns se sentam numa gôndola abarrotada de gente e saem remando por baixo duma ponte, outros correm por cima da ponte, voltam para pegar alguém esquecido e tornam a correr. O rapto duma aristocrata branca por um negro merecia grande importância na nossa montagem.

"Imagine que do palácio de um grão príncipe um tártaro ou persa qualquer raptou uma grã princesa jovem. O que aconteceria em Moscou?" — perguntou-me um espectador pouco intelectual após assistir à peça.

No Senado o Dux ocupa seu lugar tradicional, de touca e chapéu dourado. Todos os senadores estão de barretes negros, com faixas de brocado largas por cima dos ombros, com imensos botões de pedras preciosas do tamanho de um ovo de galinha. Os presentes à sessão estão sentados com máscaras negras. Um traço curioso da montagem: apesar do evidente absurdo da presença de estranhos à sessão noturna, não pude abrir mão desse detalhe que fixei enquanto errávamos por Veneza; pouco importa se ele era dispensável na peça!

De que maneira eu pronunciei a famosa narração de Otelo perante o Senado? De maneira nenhuma. Simplesmente narrei. Isso porque naquela época eu não reconhecia a modelagem artística da palavra, da fala. Eu achava mais importante a imagem externa. A maquiagem não saiu bem, mas a figura parecia boa. Contaminado em Paris pelo meu amigo oriental, eu o copiava. Surpreendia que, apesar do papel desempenhado pela indumentária, eu não me deixava levar pelos feitiços do barítono de ópera. A imagem de Salvini barrava-me o acesso a ele. Além do mais, a tipicidade do Oriente me protegia dos maus hábitos anteriores. Eu assimilara de tal forma a impetuosidade dos movimentos do árabe, o andar flutuante, a palma plana da mão, que chegava até a repetí-los na minha vida particular. Eles me vinham por si mesmos. Merece observação mais um detalhe então típico da minha montagem e o truque que escondia as deficiências dos atores.

Final da cena no Senado. Os senadores já se foram; Otelo, Desdêmona, Brabancio também. Ficam os serviçais, que apagam as luzes, e Iago, igualzinho a um rato escondido num canto escuro. A completa escuridão, à luz das duas lanternas opacas dos serviçais, permite esconder o rosto inexpressivo do intérprete do papel de Iago. Ao mesmo tempo, sua voz maravilhosa soa ainda melhor e parece ainda mais sinistra. Dois coelhos mortos de uma só cajadada: camuflada a deficiência e exibidas as boas qualidades do ator.

O diretor de cena ajudou o ator escondendo-o.

Para o Chipre também havia uma novidade para aquele momento. A começar pelo fato de que o Chipre nada tem a ver com Veneza, como costumam apresentá-lo no teatro. Chipre é Turquia. É habitado não por europeus mas por turcos. Por isto os participantes da cena popular estavam vestidos como turcos.

Não se deve esquecer que Otelo chega a ilha, onde acaba de ser extinta uma rebelião. Uma fagulha, e ela torna a explodir.

Os turcos olham enviesados para os vencedores. Os venezianos não estão habituados a fazer cerimônia; agora tampouco se acanham e se comportam como se estivessem em casa: divertem-se, bebem numa casinha qualquer como um café turco, construído em pleno proscênio, no centro dele, na esquina de duas estreitas ruas orientais que dão para uma montanha, bem no fundo do palco, uma à direita e outra à esquerda. Saem do café sons plangentes da zurna e de outros instrumentos orientais; ali cantam, dançam, e de lá se fazem ouvir vozes de bêbados. Enquanto isso os turcos passam em grupos pela rua ao lado e olham de esguelha para os depravados europeus, com a faca escondida debaixo da roupa.

Sentindo esse clima, Iago arquiteta um plano de intrigas em escala bem maior do que se costuma representar no palco. Não se trata apenas de fazer brigarem dois oficiais que se colocam no seu caminho. A tarefa é mais abrangente: torná-los culpados de uma nova insurreição na ilha. Iago sabe que há fagulhas suficientes para explodir um novo levante. Promove uma briga entre dois bêbados à categoria de acontecimento importante, fugindo ele mesmo e mandando Rodrigo sair gritando pela rua sobre o ocorrido. E obtém o que quer. Grupos de cipriotas novamente insurretos já avançam sorrateiramente pelas duas ruas convergentes no proscênio em direção à casa alegre a fim de cair sobre os recentes vencedores e exterminá-los. Iatagãs, sabres curvos e paus aparecem e brilham sobre as cabeças dos turcos. Os venezianos se enfileiram no proscênio — de costas para o público — à espera do ataque. Por último os dois grupos que se aproximam furtivamente investem em ambos os lados contra os venezianos e começa a batalha, em pleno seio da qual penetra o intrépido Otelo com uma espada imensa e larga, com a qual é como se cortasse a multidão. É aqui, em plena fornalha da morte, que podemos avaliar a sua capacidade guerreira e a coragem, como se pode avaliar também a trama satânica de Iago.

Não é de estranhar que a falta cometida por Cassio, de tão desastrosas conseqüências, tenha parecido enorme a Otelo. Compreende-se que o seu julgamento tenha sido rigoroso e o castigo severo. Agora a partida da peça é dada pelo próprio diretor de cena em escala ampla. Enquanto pôde, ele ajudou o ator com a sua montagem.

A partir do terceiro ato não é mais possível nenhum truque da direção. Aqui o problema é do ator, sobre o qual recai toda a responsabilidade. Entretanto se não consegui simples autodomínio e elaboração interna do desenho para a cena trágica do terceiro ato de *Uriel Acosta,* onde precisava mostrar a luta interior entre a convicção e o sentimento, o filósofo e o amante, onde então eu haveria de arranjar uma técnica bem mais difícil para Otelo, onde tudo está construído sobre a seqüência matemática na evolução do sentimento de ciúme, começando por um estado tranqüilo e passando pelo surgimento mal percebido e o desenvolvimento da paixão até o seu cúmulo? Não é brincadeira traçar a linha ascendente do ciúme da credulidade infantil de Otelo no primeiro ato ao momento da evolução até chegar ao apogeu, ou seja, até à loucura animalesca. E depois, quando a inocência da vítima se torna inquestionável, atirar o sentimento do ápice para baixo, no abismo do desespero, no inferno do arrependimento. Tudo isto eu, imbecil, esperava realizar com o auxílio puro e simples da intuição. É claro que além da tensão louca, do esgotamento mental e físico, de extrair de mim o sentimento trágico, eu nada podia conseguir. Nos esforços impotentes perdi até o pouco que obtivera em outros papéis, aquilo que aparentemente eu começara a dominar desde os tempos de *Um destino amargo.* Não houve nem autodomínio, nem contenção do temperamento, nem distribuição das cores. Houve apenas distensão dos músculos, exagero da voz, de todo o organismo, escudos espirituais colocados em todas as direções para autodefesa contra tarefas acima das possibilidades que eu mesmo me impus em função das impressões que me haviam ficado de Salvini e das exigências delas decorrentes.

Sejamos justos: na primeira parte da peça tive momentos razoáveis. Por exemplo, a primeira cena do terceiro ato com Iago, na qual ele lança na alma de Otelo as primeiras dúvidas; a cena com o lenço de Desdêmona, etc. Para isto foram suficiente minha técnica, os recursos vocais, a experiência e a habilidade; adiante, porém, sentindo a minha importância, eu pensava apenas nas intensificações necessárias e assim provocava tensão muscular. Aqui houve o mesmo caos nos pensamentos e estado de ânimo que eu experimentara no papel de Piotr na peça *Não vivas como queres.* Da intensificação sistemática e gradual do sentimento nem se podia falar. O pior de tudo acontecia com a voz, órgão mais delicado que não suporta tensão. Nos ensaios ela já me prevenira reiteradas vezes: chegava apenas para os primeiros atos e meio-dois atos, após o que enlouquecia de tal modo que eu tinha de sustar os ensaios por alguns dias até que o médico consertasse os estragos. A sós no contato com a real realidade entendi que é necessário saber alguma coisa para ser trágico, saber fazer, pois em caso contrário simplesmente não se termina o espetáculo. Tudo está na voz, — resolvi —, ela está posta para o canto e eu a emprego no drama. Nisto havia uma dose de verdade, uma vez que minha voz tinha sido deslocada para dentro, e eu comprimia de tal forma o diafragma e a glote que o som não conseguia repercutir. Os ensaios foram provisoriamente suspensos. Com a teimosia que então me era peculiar, retomei os exercícios de canto; considerando-me um cantor bastante experiente, eu mesmo inventei para mim um sistema de colocação da voz para o drama e, devo reconhecer, obtive resultados nada maus. Não que minha voz tivesse melhorado, mas o fato é que senti mais facilidade para falar e eu, apesar da grande dificuldade, podia concluir não só atos mas a peça toda. Foi um êxito não só para o papel em questão, como também para a minha técnica futura.

O trabalho que eu então assumia era imenso e acima das minhas possibilidades. Depois de realizado o ensaio eu devia deitar-me, o coração começava a palpitar e vinha uma asfixia semelhante a asma. O espetáculo se tornava um tormento, mas eu não podia suprimí-lo uma vez que os gastos com a montagem haviam crescido em grandes proporções e reclamavam insistentemente cobertura, pois do contrário teríamos de liquidar todo o assunto, e não havia mais de onde tirar dinheiro. Além disso, meu amor próprio como ator e diretor de cena sofria. Era eu que tinha insistido nesse espetáculo e continuava a insistir, quando pessoas mais experientes do que eu me dissuadiam do empreendimento irrefletido. A arte vingava por si, o teatro dava uma lição ao cabeçudo e o castigava por presunção. Era uma lição útil para mim. "Não! — pensava eu, deitado na cama com palpitação cardíaca e ofegante depois do ensaio. — Isto não é arte! Salvini podia ser meu pai, mas ele não esmorece depois do espetáculo, mesmo representando na imensa sede do Teatro Bolshói, ao passo que eu não consigo fazer um ensaio sequer num quarto pequeno. E nem para este eu tenho voz e nervos... Estou emagrecendo como se estivesse com uma doença séria... De que jeito vou fazer um espetáculo! Foi o diabo que me cutucou para inventá-lo!... Não, fazer papel trágico não é lá tão agradável quanto eu achava antes!"

Mais um fracasso. No ensaio geral, na passagem mais forte do papel de Iago, eu rasguei a mão dele com o punhal; o sangue jorrou do ferimento; o ensaio foi interrompido. Entretanto o mais lamentável era o fato de que, apesar do aspecto mortal da minha interpretação, o público estava absolutamente frio com o meu Otelo. Era isto o que mais me ofendia. Houvesse uma grande impressão causada por minha interpretação e eu ferisse o outro num arrebatamento, diriam que eu interpretara com tamanha força que não conseguira conter o temperamento. Isto não era bom, mas seja como for é lisonjeiro para o artista ter esse tipo de temperamento que não consegue conter. Mas eu mutilara friamente um homem; não era a minha interpretação, mas o sangue humano que havia causado impressão. Isto é que era uma lástima. Além de tudo o mais, a desgraça indicava com toda evidência a falta do autodomínio necessário. Sobre a ocorrência correram rumores pela cidade e a notícia acabou chegando aos jornais. Isto excitava o público e provavelmente levava a esperar de mim mais do que eu poderia dar.

O espetáculo não teve êxito. Nem o maravilhoso cenário ajudou. Inclusive pouco perceberam, porque depois de *Uriel Acosta* o luxo cênico começou a saturar, talvez porque um cenário bonito seja necessário somente quando existe o principal; os próprios intérpretes de Otelo, Iago e Desdêmona. Nenhum deles havia, e o espetáculo só foi necessário para dar uma lição à minha teimosia, presunção e incompreensão dos fundamentos da arte e sua técnica:

"Não se meta a fazer antes do tempo papéis que talvez só consiga fazer no final da sua carreira em cena!"

Renunciei para todo o sempre a papéis trágicos.

Mas chegou a Moscou um célebre ator em *tournée*. Ele fazia o papel de Otelo, e nos seus espetáculos tanto o público quanto a imprensa falou bem da minha interpretação de Otelo. Isto bastou para que eu voltasse a sonhar com Hamlet, Macbeth, Rei Lear e todos os outros papéis então acima das minhas possibilidades.

Surgiu mais um motivo que suscitava em mim os sonhos antigos. Para uma das apresentações de *Otelo* veio o próprio Rossi, de quem eu já falei minuciosamente antes. O célebre artista manteve-se sentado do começo ao fim do espetáculo; aplaudiu, como manda a ética dos artistas, mas não foi aos bastidores, e pediu, valendo-se do direito de maioridade, que eu o visitasse. Foi com tremor na alma que apareci diante do grande artista. Era um homem encantador, muito bem educado, muito lido e instruído. Ele, evidentemente, entendeu logo tudo: a idéia da montagem, o Chipre turco e o truque no escuro para Iago, mas não ficou muito admirado nem maravilhado com isso tudo. Ele era contra as manchas coloridas da decoração, os trajes e a própria montagem, uma vez que elas provocam demais a atenção do público e a desvia do ator.

"Todos esses detalhes são necessários onde não há ator. Um traje bonito e folgado cobre bem um corpo mutilado, dentro do qual não pulsa um coração de artista. Ele é necessário para as nulidades mas você não precisa disto, — numa bela forma empolada, com uma dicção elegante e um movimento de mãos Rossi adoçou a pílula que me preparava. — Iago não é artista do seu teatro, — prosseguiu, — Desdêmona *é bella**, mas ainda é cedo para emitir um juízo a seu respeito: provavelmente está dando os primeiros passos no tablado. Resta você..."

O grande artista meditou.

"Deus lhe deu tudo para o palco, para Otelo, para todo o repertório de Shakespeare (Meu coração quase saltou de susto quando ouvi estas palavras). Agora é a sua vez. Precisa de arte. Mas ela vem, é claro..."

Ao dizer essa verdade, ele tratou logo de enfeitá-la de cumprimentos.

"Mas onde e como aprender arte, e com quem?" — inquiri.
"Mm-a! Se você não tem a seu lado um grande mestre em que possa confiar, posso recomendá-lo apenas um mestre", — respondeu-me o grande artista.

"Quem, então? Quem, então?" — insisti.

"Você mesmo" —, concluiu com o famoso gesto do papel de Kin.

Confundia-me o fato de que, apesar das minhas réplicas, ele nada disse a respeito da minha interpretação do papel. Mais tarde, quando passei a ser mais imparcial no julgamento de mim mesmo, entendi que Rossi não podia dizer nada diferente. Não só ele, como eu também acabava não entendendo qual tinha sido a minha interpretação do papel, o que houvera de mim e do grande Salvini. Ou melhor, tudo consistia em levar o espetáculo até o fim sem me arrebentar, em extrair de mim o trágico, produzir no espectador ao menos alguma impressão, obter êxito e não cair no ridículo... Pode-se esperar de um cantor que grita como um possesso, até perder a voz e os sentidos, que ele produza nuances sutis em seu canto, que ele interprete artisticamente as romanças ou árias que canta? Tudo isso com a mesma força, com o mesmo colorido, como entre os pintores de cerca. Que distância há entre eles e o artista, que através das mais delicadas combinações de cores e linhas sabem falar de suas sensações supraconscientes!... Assim eu também estava longe do verdadeiro pintor-artista, que pode revelar de modo comedido e tranqüilo diante da multidão a interpretação do papel por ele criado. Para isto não basta o simples talento e as qualidades naturais: é preciso ter habilidade, técnica e arte. Foi isto que Rossi me disse, e mais, evidentemente, não podia dizer. O mesmo me foi dito pela experiência e a prática individual de edificação do meu futuro trabalho.

Mas o principal que eu começava a entender era o quanto eu estava distante do trágico, e particularmente do grande Salvini.

---

* Em italiano no original russo (N. do T.).

# O castelo de Turin

Depois que me queimei em *Otelo,* sentia pavor em empreender a tragédia; por outro lado, sem botas espanholas e espadas medievais a vida ficava chata. Por isto resolvi experimentar minhas forças na comédia, o que explica a montagem de *Muito barulho por nada,* de Shakespeare.

Aliás havia mais um motivo, e aqui o confesso.

Durante a viagem turística pela Itália, eu e minha mulher fomos dar de cara por acaso com os portões de um castelo medieval no parque de Turin. Fora ele construído para exposições de mostras históricas da Idade Média. Baixaram estridentemente para nós uma ponte sobre um fosso cheio d'água, abriram com rangido os portões e nós nos vimos numa cidadezinha feudal como se estivéssemos sonhando. Vielas estreitas, casas com colunata sob cujo alpendre passavam os pedestres; uma praça, uma catedral original, becos com bacias para água, o imenso castelo do senhor feudal cercado por um fosso especial como ponte elevadiça. Toda a cidade pintada com expressivos afrescos italianos. Junto aos portões de entrada, o corpo de guarda, soldados armados; bombardeiros com escadas, entrada e orifícios para espingardas e *atiradores*. Toda a cidadezinha rodeada por uma muralha chanfrada, por onde vai e vem a sentinela. Pela cidade passeiam turbas humanas: citadinos, pajens, comerciantes que têm morada permanente nessa cidadezinha fantástica e andam em trajes medievais. Barracas de carne, verduras e frutas estendem-se por todas as ruas, e lá em cima, das janelas de algum cortesão, calções e *calças de meia* medievais balançam penduradas num pau, ventilando-se no ar abafado da rua. Quando você passa perto da barraca de armas, fica surdo com as batidas do martelo do ferreiro e recebe o calor do fogo. Passa um *pater* sombrio acompanhado de um monge descalço com uma corda na cintura e o cocuruto raspado. Um cantor de rua canta uma serenata. Uma cocote convida a um hotel medieval, onde assam um carneiro inteirinho no espeto numa lareira. "O castelo está vazio, porque o duque viajou com a família", explica-nos o chefe do corpo de guarda. Os quartéis, a pequena cozinha dos soldados, a cozinha grande do próprio feudal, com um enorme touro no espeto, suspenso junto ao teto. O refeitório com um trono para duas pessoas, o feudal e a esposa, com tábuas sobre cavaletes altos em vez de mesas; o pátio interno, de onde se avistam falcões de caça no último andar da sacada. Visitamos também a sala do trono, onde estão os retratos pintados dos ancestrais espalhados pelas paredes e cobertos de inscrições, sentenças edificantes em forma de línguas brancas e longas que parecem sair da boca. No dormitório, uma grande imagem, que se abre como uma porta e dá para um corredor estreitinho, de onde se chega à torre; aqui, um quarto redondo com uma cama enorme com baldaquim, frias paredes de pedras com lacinhos pendurados, flores, apontamentos, rolos de papiros de diversas cores; pendurados, a cota de malha, a espada, a capa. Aí vive o pajem. Estivemos na igreja, visitamos também a cela do *pater*.

Depois dessa visita, compreendi o que significa nas peças de Shakespeare, que retratam a vida ainda próxima da Idade Média, quando a personagem diz: "Mandem chamar o padre..." e ao cabo de um minuto o padre já está abençoando. Significa que o padre mora ao lado. E se atravessamos o corredor e chegamos à igreja doméstica, em alguns minutos podemos até casar. Quem visitou esse castelo sentiu a Idade Média.

Resolvi instalar-me por algum tempo na cidadezinha feudal e saciar-me de impressões sobre ela para o resto da vida. Infelizmente não permitiam a estranhos pernoitar ali, e por isto permanecíamos enquanto não nos pediam para sair já na hora de fechar os portões principais.

Embriagado com o que vira, passei a procurar uma peça a fim de aproveitar o magnífico material pictórico para a montagem. Eu não precisava de encenação para uma peça mas de uma peça para encenação. Foi com tais intenções que folheei todo Shakespeare, e pareceu-me que os meus planos de encenação melhor se adaptavam à peça *Muito barulho por nada*. Só numa coisa não pensei: se dava para eu, com minha estatura imensa, fazer o papel do ágil, leve, espirituoso e alegre galhofeiro. Só pensei nisto quando os ensaios haviam começado.

"Do senhor dá pra fazer dois Beneditos. Um, não é possível!" — disse-me alguém.

O que eu ia fazer comigo mesmo nesse papel, se tudo em mim o atrapalhava! Depois de muitos tormentos, parecia que eu havia encontrado uma saída sofrível, ou melhor, um compromisso. Resolvi fazer o cavaleiro grosseiro, que só pensa em lutas bélicas e odeia as mulheres, principalmente Beatriz, a quem diz insolências com intenção pensada de antemão. Eu esperava encontrar o característico da personagem na grosseria militar externa. Nesse período eu já começara a gostar de usar o característico como disfarce. Infelizmente, porém, não achei o característico e por isto tornei a cair no atoleiro dos hábitos operísticos, o que sempre me acontecia quando eu fazia papéis com minha própria personalidade.

Do ponto de vista da direção de cena a questão estava melhor. A peça incorporou-se bem ao meu castelo medieval, onde eu me sentia como se estivesse em casa e entendia tudo. Por exemplo: onde morava, onde tecia suas intrigas o duque Don Juan com seu séquito? Além disso, em qual das casas da cidadezinha feudal eles se hospedavam? Onde Borachio e Conrado aplicavam seus contos do vigário? Nas ruas estreitas da cidadezinha feudal. Para onde teriam sido levados? Para um beco ao lado, para os quartéis, onde *Pudim* e *Oxicoco* administravam a justiça. E onde casaram Cláudio? Onde houve o escândalo durante os festejos? Agora vocês sabem o que aconteceu na igreja doméstica. E aonde foi Benedetto desafiar Cláudio para o duelo?. À mesma casa onde morava o próprio Don Juan. E onde se realizava o baile de máscaras? No pátio interno, em todas as passagens cobertas, na sala do trono, no refeitório. Tudo claro, natural, confortável, à mão como naquele tempo.

Naquele tempo eu pensava que o diretor de cena deve estudar e sentir as coisas usuais da vida, do papel e da peça para mostrá-las ao espectador e fazê-lo viver em situação usual como em sua própria casa. Mais tarde eu conheci o verdadeiro sentido do chamado realismo.

"O realismo termina onde começa a superconsciência".

Sem um realismo que chega às vezes ao naturalismo não se penetra no campo do superconsciente. Se o corpo não passa a viver, a alma tampouco terá fé. Mas disto falaremos no momento oportuno. Por ora basta o fato de eu ter entendido a necessidade de visitar museus, viajar, colecionar livros necessários para montagens, gravuras, quadros e tudo o que desenha o aspecto externo da vida das pessoas, caracterizando-lhes, assim, a vida interior. Se antes eu gostava de colecionar em diferentes campos, doravante eu passava a colecionar objetos e livros relacionados ao teatro e ao trabalho do diretor de cena.

O espetáculo era útil ainda por eu ter mais uma vez tomado consciência da importância do característico para me proteger contra os procedimentos daninhos de interpretação ao ator. Eu achava que o caminho da criação ia do característico externo ao sentimento interno. Como percebi posteriormente, era um caminho possível porém não o mais verdadeiro na criação. Era bom quando o característico vinha por si mesmo e eu logo dominava o papel. Mas na maioria dos casos ele não se revelava logo e então eu ficava impotente. De onde arrancá-lo? Nesta questão eu pensava e trabalhava muito, o que era útil, uma vez que correndo atrás do característico eu o procurava na vida viva, autêntica. Comecei, seguindo o legado de Schépkin, a "tomar protótipos da vida e daí procurar transferí-los ao palco. Antes, correndo atrás de procedimentos da técnica de ator para um dado papel, eu apenas remexia arquivos empoeirados de tradições e clichês antigos, decrépitos. Nesses depósitos abafados e mortos não dava para encontrar material e inspiração para uma criação superconsciente e a intuição artística. E acontece que é justamente ali, nos arquivos abafados dos hábitos e clichês interpretativos que a maioria dos atores procuram instigadores para a sua inspiração.

O espetáculo obteve um grande sucesso, mas este cabia mais ao diretor de cena; como ator, eu agradara apenas a amáveis e condescendentes ginasianas.

## *O Sino Submergido*

No horizonte teatral apareceu uma nova peça de Hauptmann, *O sino submergido.* Nossa Sociedade de Arte e Literatura foi a primeira a encená-la em Moscou. Nessa tragédia-conto maravilhosa a filosofia coexiste com uma grande dose de fanstástico. A velha Wittiche é uma espécie de bruxa. Sua neta Rautendelein, de cabelos dourados, é uma formosa criatura filha das montanhas, o sonho do poeta, a musa do pintor ou escultor, que dança sob os raios do sol montanhês chora sobre um regaço. Tem como conselheiro, interlocutor e filósofo o Gênio da Água, que aparece emergindo da água, bufa como uma morsa e limpa o focinho com as patas munidas de membranas semelhantes a barbatanas de peixe, e nos momentos importantes pronuncia sua exclamação profunda e filosófica: "*bre-ke-ke-keks*!" O Gênio do

Bosque, com focinho de animal, couro peludo e cauda, pulando de pedra em pedra ou para baixo, no abismo, trepando nas árvores; o bisbilhoteiro local, que sabe de todas as novidades e as comunica ao seu amigo o Gênio das Águas. Uma autência fileira de elfos jovens e belos, que aparecem brincando de roda ao luar como as nossas sereias russas. Alguns bichinhos, não se sabe se ratos, não se sabe se toupeiras, que acorrem de todas as partes ao chamado de Wittiche para alimentar-se dos restos da sua comida. Aí está uma rocha com uma fenda onde mora a feiticeira Wittiche, uma minúscula meseta de dois metros quadrados, atulhada de pedras que desabaram de cima e na qual Rautendelein toma sol, dança e pula, um lago no meio da montanha com águas murmurantes de onde aparece o Gênio da Água, uma árvore caída por sobre um riacho na qual o Gênio do Bosque se equilibra com destreza, e uma infinidade de mesetas amontoadas em todas as direções, para cima e para baixo, oferecendo uma visão caótica do chão, e muitos alçapões.

Nesse fantástico Vale do Diabo, mestre Heinrich, cujo papel eu faço, cai precipitadamente. Meu surgimento, bastante bem bolado, provoca uma grande impressão. Eu despenco de cabeça para baixo por uma tábua lisa e lustrada, representando uma montanha que desce de um tablado escondido nos bastidores e juntamente com a tábua camuflada por rochedos e árvores, despenca comigo uma avalanche de pedras, pequenas árvores e galhos, com o seu ruído de papelão abafado pelo terrível estrondo da avalanche que conseguimos imitar bem com uma combinação de sons. Rautendelein me resgata no montão de pedras, e aí ocorre o seu primeiro encontro com Heinrich. No mesmo instante os dois se apaixonam. Voltando a si, o grande mestre Heinrich conta com voz sufocada a catástrofe que o envolveu, que desejava fundir um sino enorme (leia-se uma religião, uma idéia), capaz de fazer-se ouvir pelo mundo todo a anunciar às pessoas uma nova felicidade. Mas o sino saíra pesado demais e despencara, arrastando tudo, no justo momento em que estava sendo pendurado, e junto com ele despencou seu criador: o grande mestre Heinrich. Desce a noite em meio aos sons produzidos pela montanha e o eco de vozes humanas distantes. São o pastor, o professor da escola e um colono que estão à procura do grande mestre, mas o uivo do Gênio do Bosque ecoa sinistro nas montanhas, desviando-os do caminho para o Vale do Diabo. O uivo do Gênio do Bosque e as vozes humanas se aproximam cada vez mais na longa pausa cênica. Naquele tempo, esses efeitos sonoros eram uma novidade que dava o que falar.

Lá embaixo, no alçapão que representa o vale, aparecem luzes de lanternas, cujos pontos de fogo vão crescendo cada vez mais aos olhos do público à medida que se aproximam. Eis o Gênio do Bosque já descendo de um alto rochedo, pulando de pedra em pedra na direção do riacho, e veloz, como um acrobata, correndo por sobre o tronco da árvore caída, e de um salto atingindo um novo tablado alto, pulando deste para outro e com um ganido desaparecendo nos bastidores. Enquanto isso saem pessoas do alçapão, que também são forçadas a deslocar-se com auxílio de ginástica, ora transpondo rochedos, subindo e tornando a descer deles, voltando ao alçapão para tornar a sair dele subindo por outro lugar, ora passando para o escuro pelo riacho murmurante. Avistando a luz vermelha no rochedo de Wittiche, o pastor ordena que ela saia em nome de Deus. Precedendo Wittiche, sua sombra comprida e sinistra brota de dentro da fenda arrastando-se sobre o rochedo, seguida da própria Wittiche com um cajado na mão e iluminada por uma misteriosa luz vermelha. Por exigência do pastor ela aponta para Heinrich diante dela, e as pessoas o carregam para baixo, para o chão. Sobe uma neblina. Em seus rolos amorfos delineiam-se silhuetas vagas, que pareciam dormir debaixo das pedras e agora despertam, espreguiçando-se. São os elfos, que choram o destino do herói popular Baldur. Mas alguém grita que ele está vivo e eles, novamente cheios de esperanças no futuro, rodam como um rosário comprido numa ciranda sem fim, ora subindo pelos rochedos, ora descendo deles acompanhados de ululos, ganidos, assobios e toda uma orquestra de sons das montanhas.

Heinrich é levado para casa, para sua mulher enlouquecida de dor. Está deitado na cama, moribundo, enquanto a mulher corre em busca de ajuda. Rautendelein chega à casa vazia disfarçando-se de camponesa. No fundo a cozinha está iluminada pela luz vermelha na lareira acesa. A sombra de Rautendelein desliza pelo quarto, vendo-se às vezes ela mesma com os longos cabelos dourados soltos, que agora desgrenhados ainda a tornam mais parecida a uma bela bruxa. Com movimentos curtos de fera ela olha rapidamente para dentro do quarto do doente, para o seu rosto, e torna a correr para a cozinha para acabar de cozer a sua erva milagrosa. Dá ao doente para beber, cura-o e o leva para as montanhas. Ali o mestre Heinrich começa mais uma vez a pensar em sonhar com algo grandioso, fora do alcance humano.

Heinrich finalmente consegue fazer a forja; aluga os serviços de gnomos e toda a sorte de espíritos impuros para os trabalhos pesados de confecção do sino nunca visto pelo gênero humano. Os monstruosos seres corcundas, vesgos, claudicantes e tortos, açoitados pela vara de ferro quente de Heinrich, curvam-se até o chão por causa do peso, carregando de cima para baixo e de baixo para cima imensas peças de metal fundidas na forja infernal. Blocos de metal incandescentes, uma negra fumaça fuliginosa, o forno da forja vermelho como o inferno em chamas, foles imensos soprando as chamas, marteladas estridentes e ensurdecedoras na prata incandescente, tinidos, o baque e o barulho dos blocos de prata que caem e os gritos de Heinrich criam em cena uma verdadeira fábrica infernal. O sino já está fundido, e brevemente suas badaladas tão esperadas far-se-ão ouvir em todo o mundo. E eis que ele badala, e com uma intensidade tão terrível que os ouvidos e nervos humanos não conseguem suportar aqueles sons de força igual à dos elementos naturais. O homem não tem condições de conhecer aquilo que só é acessível a seres superiores. E Heinrich torna a cair, restando a Rautendelein, que amarga a tristeza ao lado dos elfos mortos de dor, chorar o herói morto e o sonho não realizado na terra.

O material, oferecido na peça pelo poeta, é inesgotável para a fantasia do diretor de cena. Quando montamos a peça, eu já havia aprendido a dominar o solo cênico como diretor. Na linguagem moderna, isto quer dizer que eu era um *construtor* experiente. Vou tentar explicar do que estou falando.

A boca de cena mais o solo cênico criam um espaço de três dimensões: altura, largura e profundidade. O pintor traça os esboços no papel ou na tela, que têm duas dimensões, e se esquece freqüentemente da profundidade do solo cênico, ou seja, esquece a terceira dimensão. É verdade que ele o expressa em perspectiva no desenho, mas não leva em conta o plano da cena, a sua dimensão. Ao transferir-se o esboço plano para os tablados, descobre-se em pleno proscênio o imenso espaço do solo sujo e plano, o que faz o palco parecer um estrado de concertos onde se pode ficar diante da ribalta, declamar, movimentar-se e externar seus sentimentos somente à medida que houver expressividade e variedade na posição permanentemente ereta do corpo postado do ator. Esse espaço limita extremamente a gama de poses plásticas, movimentos e ações, o que torna mais pobre a transmissão da vida espiritual do papel. É difícil transmitir em pé o que exige pose sentada ou deitada. E o diretor de cena, que neste sentido poderia ajudar o ator com sua *mise-en-scène* ou agrupamento, também fica imobilizado pela metade devido aos erros cometidos pelo pintor, que substituiu a modelagem escultural do solo por tábuas lisas e enfadonhas. Em tais condições, o ator tem de preencher sozinho todo o cenário, fazer caber em si toda a peça, e com a emoção, a mímica, o olhar e uma plasticidade extremamente limitada extravasar a alma delicadíssima e complexa do herói que ele representa: Hamlet, Macbeth, Rei Lear, etc. É difícil reter em si sozinho a atenção de uma platéia de milhares de espectadores.

Oxalá houvesse artistas capazes de fazer uma *mise-en-scène* tão simples: ficar postado junto ao lugar do ponto. Como isto simplificaria o trabalho no teatro! Entretanto... não existem tais artistas. Eu observava os grandes artistas, tentando esclarecer a mim mesmo durante quantos minutos eles seriam capazes de permanecer sozinhos diante da ribalta, sem ajuda de fora, e reter em si a atenção do público. E observei ainda o quanto são diversas as suas poses, os movimentos e a mímica. A experiência me mostrou que o máximo da capacidade de um ator reter ininterruptamente a atenção de uma platéia de mil espectadores, com uma cena forte e envolvente, era de *sete minutos* (coisa imensa!), enquanto que o mínimo, com uma cena comum tranqüila era de *um minuto* (o que também é muito!). Para mais já não lhes resta variedade de recursos expressivos, têm de repetir-se, o que afrouxa a atenção, até a mudança brusca seguinte, que provoca novos procedimentos de personificação e um novo estímulo à atenção dos espectadores.

Observe que isto acontece com os gênios! O que então acontece com os simples atores com suas técnicas primitivas de representação, seus rostos planos pouco móveis, os braços que não se curvam, o corpo que se inteiriça de tensão, as pernas que não conseguem parar mas ficam sapateando? Será que conseguem dominar por muito tempo a atenção do espectador? E são justamente esses atores os que mais gostam de parar no proscênio com uma cara e um corpo ali expostos, sem nada expressarem. São eles que procuram manter-se sempre mais perto do ponto. E têm a pretensão de preencher sozinhos toda a cena, atrair para si o tempo todo a atenção de toda a platéia. Só que nunca vão conseguí-lo. É por isto que ficam tão *nervosos,* se agitam sem parar, temendo que o público se aborreça. Mais do que ninguém, devem inclinar-se diante do diretor de cena e do pintor, pedindo que um construtor lhes prepare um solo adequado que lhes ajude, através da *mise-en-scène* e do agrupamento, a transmitir aquelas sutilezas espirituais do papel que eles não conseguem transmitir com seus recursos primitivos. Os objetos esculturais lhes ajudariam se não revelar plenamente os sentimentos do papel em todas as situações, pelo menos transmitir plasticamente o quadro interior desenhado, uma *mise-en-scène* adequada e o agrupamento criaria o clima correspondente. O que interessa a mim, ator, se às minhas costas está o pano de fundo desenhado pelo pincel de um grande pintor! Eu não o vejo, ele não me inspira, não me ajuda. Ao contrário, apenas me obriga ser tão genial quanto o fundo em que me encontro e que não vejo. Freqüentemente esse magnífico fundo vermelho até me atrapalha, uma vez que não houve acordo entre mim e o pintor e, na maioria dos casos, seguimos caminhos diferentes. O melhor é dar-me uma poltrona de estilo, em torno da qual eu encontrarei um número infinito de poses e movimentos para traduzir o meu sentimento; é dar-me uma pedra na qual eu possa sentar-me e sonhar, ou deitar-me desesperado, ou postar-me alto para ficar mais perto do céu. Esses objetos palpáveis e à nossa vista no palco, que nos excitam artisticamente com a sua beleza, são bem mais necessários e importantes para nós atores nos tablados do que as telas coloridas que não vemos. Os objetos escultuarais vivem conosco e nós com eles, ao passo que as telas pictóricas, penduradas no fundo, vivem no lado oposto ao nosso.

A nova peça — *O sino submergido* — dava enormes possibilidades ao diretor de cena-construtor. Julgue você mesmo: o primeiro ato: montanhas, caos, pedras, rochedos, árvores e água, onde habita todo o espírito impuro do mundo fabular. Preparei para os atores um tipo de solo por onde era impossível andar. "Deixemos que os atores se sentem ou subam em pedras, saltem de um rochedo a outro, equilibrem-se ou subam em árvores, desçam ao alçapão para tornar a subir —, pensava eu então. Isto os levará (e a mim também) como atores a se adaptarem a uma *mise-en-scène* inusitada para o teatro, a representarem da forma tradicionalmente inaceitável, sem pararem junto à ribalta". Não havia lugar para a marcha triunfal da ópera, nem era preciso apelar para o levantar *"de braços"*. Em todo o cenário havia apenas algumas pedras onde dava para ficar em pé ou sentado. E eu não me equivoquei. Como diretor de cena só ajudei o ator com um planejamento incomum como, independente da vontade dele, suscitei novos gestos e técnicas de representação. Quantos papéis saíram ganhando com essa *mise-en-scène*! O Gênio do Bosque dando saltos, feitos magistralmente por G. S. Burdjálov; o Gênio da Água nadando e mergulhando, interpretado magnificamente por V. V. Lujski e A. A. Sânin; Rautendelein pulando de rochedo em rochedo, interpretada por M. F. Andrièieva; os elfos brotando da neblina, Wittiche metendo-se por entre uma fenda vermelha dos rochedos, e tudo isso tornava por si só os papéis característicos e coloridos, gerando imagens típicas do universo fabular e despertando a fantasia do ator. Por uma questão de justiça, devemos reconhecer que desta feita dei um passo adiante como diretor de cena.

Bem diferente era o meu desempenho como ator. Tudo o que eu não sabia fazer, que não devia fazer, para o que não tinha dotes naturais constituía a essência do papel do mestre Heinrich. O lirismo, que eu então entendia equivocadamente num sentido meloso, feminil, sentimental, o romantismo, que nem eu nem qualquer um dos outros atores, exceto os gênios, sabia expressar com simplicidade, significação e elegância e, por último, o patético e a elevação trágica nas passagens expressivas, que cabiam exclusivamente a mim — sem aqueles recursos de direção cênica que me haviam socorrido em *Uriel Acosta* e *O judeu polonês* —, tudo isso estava acima das minhas possibilidades e qualidades naturais. Hoje sabemos que, quando um ator tenta fazer o que está acima das suas forças, cai no atoleiro dos clichês artesanais, externos e mecânicos, que o chavão interpretativo resulta da impotência artística. Nos momentos de forte elevação desse papel, eu traduzi em chavão e de forma ainda mais nítida, grosseira e, como ator, ainda mais segura tudo o que estava acima das minhas possibilidades. Um novo dano por causa da incompreensão do meu papel, uma nova interrupção do desenvolvimento da minha arte, uma nova violência contra a minha natureza!

Entretanto... os fãs e as fãs, que sempre atrapalham a correta auto-avaliação do artista, mais uma vez me mantiveram arraigado nos meus erros. É verdade que muitos colegas, cuja opinião eu respeitava, calavam de forma significativa e triste. Por isto eu reagia mais intensamente à lisonja, temendo perder a autoconfiança. E mais uma vez era leviano comigo mesmo, atribuindo o silêncio à inveja e a intrigas. Entretanto, corroía-me por dentro uma dor decorrente da insatisfação. Justifico-me, dizendo que não era o amor-próprio nem o fato de ser um artista mimado o que me tornavam tão presunçoso. Ao contrário, eram as dúvidas constantes em mim mesmo e o medo paniceo de perder a autoconfiança, sem a qual falta a coragem de sair aos tablados e ficar cara a cara com a platéia, que me levavam a forçar a fé no meu próprio sucesso. Isto porque a maioria dos atores não temia a verdade porque fossem incapazes de suportá-la, mas porque podia destruir-lhes a autoconfiança.

A peça obteve um sucesso extraordinário e repetiu-se não só no clube, como, mais tarde, no próprio Teatro de Arte de Moscou.

## Um Encontro Notável

Oxalá o próprio Vladímir Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenko conte o que, como e onde o preparou para atuar no Teatro de Arte de Moscou. Quanto a mim, limito-me por ora a lembrar que naquela época ele era um dramaturgo famoso, em quem alguns viam um sucessor de Ostrovski. A julgar pelas indicações que fazia nos ensaios, era um ator nato, que só por acaso não se especializara nesse campo. Paralelamente à sua atividade literária, Vladímir Ivânovitch dirigiu durante muitos anos a escola da Sociedade Filarmônica de Moscou. Não foram poucos os jovens

artistas russos que passaram de suas mãos aos palcos dos teatros imperial, privado e provincial. O número de alunos formados em 1898 eclipsou todos os resultados dos anos anteriores. Concluiu a escola um grupo inteiro de atores especialmente selecionados por seus respectivos gêneros. É verdade que nem todos eram igualmente dotados, mas em compensação todos cresceram sob a mesma égide e conservaram na alma todos os legados e ideais que lhes infundiu o mestre. Havia entre eles também boas individualidades artísticas, coisa tão rara. Naquele ano concluíram a escola: Knípper, mais tarde esposa de Tchékhov; Savítskaia, Meierhold, Munt, Snieguirióv... Teria sido lamentável se esse elenco casualmente formado houvesse se dispersado pelos recantos distantes da vasta Rússia e ali encalhado, como acontecera com muitos outros promissores pupilos de Niemiróvitch-Dântchenko.

Como eu, ele via com desespero a situação do teatro em fins do século passado, quando as brilhantes tradições do passado haviam degenerado numa técnica de representação simples e hábil. Não falo, evidentemente, de alguns talentos notáveis isolados, que naquele tempo brilhavam nos teatros da capital e das províncias; graças às escolas de teatro que haviam surgido, a massa de atores também tinha subido de nível intelectual. Mas talentos autênticos "pela graça de Deus" havia poucos; de um lado, estavam nas mãos dos empresários de bufês, de outro, dos burocratas. Em tais condições, era possível apostar no florescimento da arte?

Sonhando com um teatro assentado em princípios novos, procurando as pessoas adequadas para criá-lo, há muito tempo nós buscávamos um ao outro. Para Vladímir Ivânovitch era mais fácil encontrar-me, uma vez que, como ator, diretor de cena e chefe do círculo de amadores, exibia constantemente o meu trabalho em espetáculos públicos, ao passo que as apresentações da escola dele eram raras, na maioria dos casos fechadas e nem de longe acessíveis a todos.

Pelas razões acima expostas, ele me achou primeiro, me percebeu e me chamou. Em junho de 1897 recebi dele um bilhete em que me convidava para entendimentos no restaurante Slavianski Bazar, em Moscou, onde ele me explicou o objetivo do nosso encontro: fundar um novo teatro no qual eu deveria entrar com a minha companhia de amadores e ele com o seu grupo de alunos a serem formados no ano seguinte. A esse núcleo deveriam ser incorporados seus pupilos anteriores I. M. Moskvin e M. L. Rokhânova, selecionando os atores que faltassem em outros teatros da capital e das províncias. A questão central consistia em esclarecer até que ponto os princípios artísticos dos dirigentes da futura empresa estavam afinados entre si, e até que ponto cada um de nós era capaz de fazer concessões mútuas e quais eram os nossos pontos de contato.

As conferências internacionais dos povos não discutem os seus problemas estatais importantes com a precisão com que então discutimos os fundamentos do futuro empreendimento, as questões da arte genuína, os nossos ideais artísticos, a ética cênica, a técnica, os planos de organização, os projetos do futuro repertório e as nossas relações mútuas.

"Veja o ator A. — encaminhávamos um ao outro. — Você o considera ator de talento?"

"Em alto grau".

"Vai levá-lo para o seu elenco?"

"Não".

"Por quê?"

"Acomodou-se à carreira, adaptou seu talento às exigências do público, o seu caráter aos caprichos do empresário e toda a sua personalidade às ninharias teatrais. Quem está contaminado por esse veneno não tem cura".

"E o que você me diz da atriz B?"

"É uma boa atriz, mas não para o nosso empreendimento".

"Por quê?"

"Ela não gosta de arte, mas apenas de si na arte".

"E a atriz C?"

"Não serve, é incorrigivelmente trivial".

"E o ator D?"

"Para este recomendo a sua atenção".

"Tem ideais pelos quais luta; é irreconciliável com a situação vigente. É um homem de idéias".

"Sou da mesma opinião e por isto, com sua permissão, vou incluí-lo na relação de candidatos".

Foi aí que surgiu a discussão sobre literatura, e logo senti a superioridade de Vladímir Ivânovitch sobre mim, submeti-me de bom grado à sua autoridade, escrevendo na ata da reunião que reconhecia para o meu futuro confrade no teatro V. I. Niemiróvitch-Dântchenko o pleno direito de *veto** em todas as questões de natureza literária.

Por outro lado, nos campos da interpretação, direção de cena e montagem não fui tão condescendente. Eu tinha um defeito que, me atrevo a achar, até hoje consegui combater consideravelmente; uma vez envolvido com alguma coisa, eu procurava atingir o objetivo sem olhar para trás nem escolher caminhos, como se estivesse de antolhos. Nesse momento nem convicções nem argumentos surtiam qualquer efeito sobre mim. Tudo isto, evidentemente, são vestígios da teimosia infantil. No tempo de que estamos falando eu já tinha bastante experiência em direção de cena. Por isto Vladímir Ivânovitch teve de concordar com o meu direito de *veto* nos campos da montagem artística e da direção de cena.

"O veto literário cabe a Niemiróvitch-Dântchenko, o artístico a Stanislavski".

Durante os anos posteriores seguimos firmemente esse ponto. Bastava algum de nós pronunciar a palavra mágica *veto* para que a discussão cessasse no meio da palavra sem direito a reiniciar-se e toda a responsabilidade recaísse sobre quem impusesse seu veto.

É claro que nós usávamos com muita precaução desse direito e só o aplicávamos em casos extremos, quando estávamos plenamente seguros da nossa razão. Havia erros, evidentemente, mas em compensação cada um podia realizar seus planos no seu campo específico até o fim e sem obstáculos. Enquanto isso, outros menos experientes iam observando e aprendendo o que antes não entendiam.

Nas questões de organização, cedi de bom grado e facilmente a primazia ao meu novo companheiro, uma vez que o talento administrativo de Vladímir Ivânovitch era evidente demais para mim. Nos problemas pertinentes a este campo eu me limitava a um papel consultivo, quando minha experiência se fazia necessária.

O problema financeiro também se discutiu na reunião do Slavianski Bazar. Resolvemos antes de mais nada recrutar comandatários entre os diretores da Sociedade Filarmônica, entre os quais havia muita gente de posses, bem como entre os membros do círculo amador da Sociedade da Arte e Literatura. Eu mesmo podia ter uma participação material muito modesta, uma vez que as dívidas anteriores da Sociedade de Arte e Literatura haviam minado fortemente a minha situação financeira.

---

* Em latim, no original russo (N. do T.).

Nas questões de ética geral, logo combinamos que, antes de exigirmos dos atores o cumprimento de todas as leis da decência, obrigatórias a todas as pessoas cultas, era necessário colocá-las em condições humanas. Lembrem-se das condições em que vivem os artistas, especialmente nas províncias. Freqüentemente não têm sequer um canto nos bastidores. Três quartos do estabelecimento são reservados aos espectadores: as confeitarias, lanchonetes, os magníficos vestiários, sagüões, salas de fumar, toaletes, lavabos com água morna e corredores. Apenas um quarto do estabelecimento cabia à arte cênica, onde ficavam também os depósitos do material de decoração, acessórios teatrais, material elétrico, escritórios, oficinas, o guarda-roupa e a alfaiataria. Depois disto, o que poderia restar para os atores? Alguns cubículos minúsculos, parecidos com boxes, debaixo do palco, sem janelas e ventilação, sempre empoeirados e sujos, porque, por mais que se varressem, do chão do palco que formava o teto desses chamados camarins estava sempre caindo lixo, sujeira, poeira, e essa poeira, misturada com a tinta que se desprendia das decorações, era tão acre que provocava dor nos olhos e nos pulmões. Lembrem-se das instalações desses camarins, e observarão que não eram melhores do que as celas dos presídios: algumas tábuas mal aplainadas sobre suportes pregados na parede em lugar da mesa de maquiagem, um pequeno espelho para dois ou três artistas, quase sempre torcido, de vidro defeituoso e comprado por acaso; uma cadeira velha, imprestável para a platéia, consertada às pressas e degradada para o camarim dos artistas; uma prancha de madeira na parede, cheia de pregos substituindo os cabides; uma porta feita de tábuas com fendas longitudinais, por onde dava para ver bem as atrizes trocando de roupa; um prego e uma corda em vez de fechadura; inscrições nem sempre decentes nas paredes. Dando uma olhadinha para o cubículo do ponto, a gente se lembrava da inquisição medieval! Esse mártir estava condenado no teatro a uma tortura eterna que nos fazia temer pelo destino do homem. Um caixote sujo, parecido com um canil, forrado de feltro empoeirado. Metade do tronco do ponto ficava submersa no subsolo do palco cheio de umidade, a outra metade ao nível do solo do palco, iluminada de ambos os lados pelas incandescentes lâmpadas de cem velas da ribalta. Toda a poeira levantada pelo deslocamento das cortinas e o roçar das saias das mulheres no chão do palco voava para a boca do mártir do ponto. Enquanto isso, ele estava obrigado a passar o dia inteiro e a noite, durante todo o espetáculo e os ensaios, a falar sem pausa com uma voz artificialmente comprimida, freqüentemente tensa, para ser ouvido só pelos atores, não pelo espectador. É fato sabido que três quartos dos pontos morrem tuberculosos. Todo mundo o sabe mais ninguém tenta inventar um lugar de ponto mais ou menos decente, apesar de ser o nosso século pródigo em inventos.

Na maioria dos teatros, a sala, o palco e os camarins estão incluídos no sistema geral de calefação, e o aquecimento se faz à medida que é necessário ao público, e a temperatura dos camarins dos artistas depende diretamente da temperatura na platéia. É preciso que o espectador se sinta bem, mas nos atores ninguém pensa. Por isto os atores, na maioria dos casos, ou ficam gelados em seus trajes de verão, em malha, ou, ao contrário, quando o aquecimento está forte ficam sufocados de calor metidos nos pesados casacos de pele que vestem para representar peças russas sobre boiardos como *O czar Fiódor*. No período comum, de ensaio e não de espetáculo, o teatro não recebe qualquer calefação na maioria dos casos. Ao contrário, esfria fortemente desde o amanhecer, com os operários escancarando as portas e mantendo-as horas a fio abertas para retirar a decoração do espetáculo do dia anterior e introduzir as do espetáculo do dia seguinte. Não raro atrasam o começo dos ensaios no palco, razão por que os atores reunidos para trabalho artístico são forçados a passar algum tempo respirando o ar frio que entrara no palco durante aquelas operações e ainda não tivera tempo de esquentar. Em tais condições o jeito é ensaiar de casaco de pele, galochas de feltro altas, trazendo para o palco a sujeira da rua. Não dispondo de seu canto nem de saguão, que no referido período quase inexistiam nos teatros, o ator não tem onde acomodar-se, e por isto os servidores da estética e da beleza são obrigados a errar pelos bastidores sujos, corredores frios e camarins à espera do momento de entrar em cena. O fumar constante, o salgado frio, o salame, o arenque e o presunto enrolados em jornais abertos sobre os joelhos, a bisbilhotice, o namoro banal, a maledicência e as piadas são conseqüência natural das condições desumanas em que foi colocado o ator. Nesse clima, os servidores das musas passam três quartos de suas vidas.

Levamos em conta todas essas condições naquela reunião célebre e deliberamos que o primeiro dinheiro que conseguíssemos reunir para reparos da nossa futura sede seria empregado para organizar a vida dos atores nos bastidores em condições indispensáveis à estética e a uma atividade criadora culta. Cada ator devia ter um camarim, mesmo que não fosse maior do que uma cabine de navio para uma pessoa. Esse cômodo devia ser montado e mobiliado segundo as necessidades e o gosto do seu morador. Devia ter uma escrivaninha e os pertences necessários. À noite, a mesma escrivaninha podia transformar-se em mesa de maquiagem. Devia haver uma pequena biblioteca, um armário para vestidos e trajes, um lavatório, uma poltrona confortável, um divã para o repouso após os ensaios ou antes dos espetáculos, um piso de parquete, cortinas nas janelas que permitissem escurecer totalmente o quarto durante os espetáculos matinais, uma boa iluminação para a maquiagem às noites e uma janela com luz diurna pelas manhãs. Ora, nós, atores, passamos meses a fio quase sem ver o sol: levantamo-nos tarde, porque, emocionados com o espetáculo noturno, adormecemos tarde, apressamo-nos para o ensaio, ensaiamos o dia todo num estabelecimento sem luz e, no inverno, quando terminamos o nosso trabalho diurno e saímos à rua, os faróis já estão acessos. E assim acontece dia a dia durante muitos meses de inverno. Nos camarins dos atores devia haver uma limpeza igual à das cabines de navio. Isto requeria um grande número de serventes, e era preciso garantí-lo em primeiro lugar. Os camarins dos homens e os das mulheres deviam ficar em andares diferentes, com saguões masculinos e femininos particulares para reuniões gerais nos bastidores e recebimento de visitas. Ali era necessário colocar um piano, uma biblioteca, uma mesa grande para jornais e livros, jogo de xadrez (o de cartas ficava rigorosamente proibido, como qualquer jogo de azar). Proibia-se da forma mais rigorosa entrar de sobretudo, galochas, peliça e chepéus. As mulheres estavam proibidas de usar chapéu na sede do teatro.

Assim, depois que estivesse pronto um local decente, adaptado a uma vida intelectual, poder-se-iam apresentar aos atores aquelas condições rigorosas.

Naquela ocasião falamos também de ética artística, e inscrevemos as nossas deliberações no protocolo com frases e aforismos, da seguinte maneira: "Não há papéis pequenos, há artistas pequenos".

Ou:

"Hoje Hamlet, amanhã, figurante ele deve ser um artista..."

"O poeta, o artista, o pintor, o alfaiate, o operário servem a um único fim, tomado pelo poeta como base da peça".

"Toda perturbação da vida criadora do teatro é um crime".

"O atraso, a preguiça, o capricho, a histeria, o mau caráter, o desconhecimento do papel, a necessidade de repetir por duas vezes a mesma coisa são igualmente prejudiciais à causa e devem ser erradicados".

Naquele mesma reunião resolvemos criar um teatro *popular* mais ou menos com aqueles mesmos fins e planos com que sonhara Ostrovski. Para popularizar essa idéia, resolvemos apresentar relatórios em público, fazer os respectivos requerimentos à Duma de Moscou, etc.

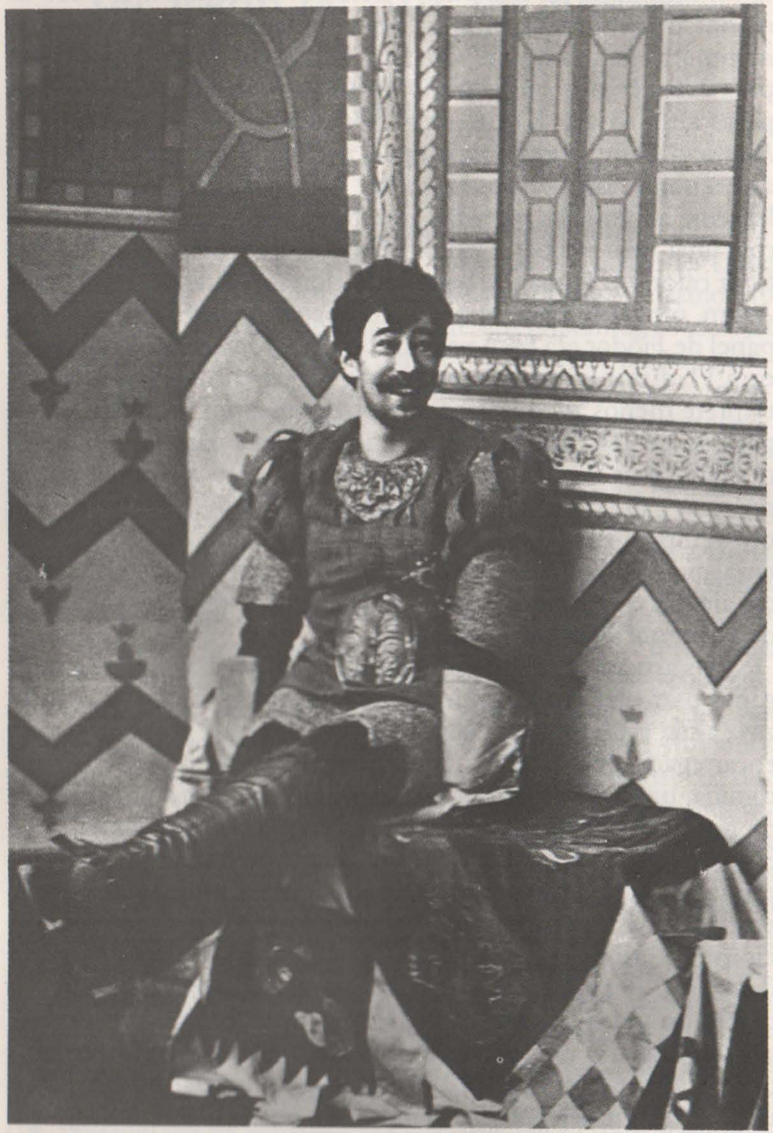
Posteriormente cumprimos com precisão essa deliberação, mas aconteceu que o repertório dos teatros populares estava de tal forma limitado pela censura que, ao abrirmos o teatro popular, seríamos forçados a reduzir ao extremo os nosso fins artísticos. Foi então que resolvemos denominá-lo *Teatro Geral*.

A minha primeira reunião histórica com Niemiróvitch-Dântchenko, decisiva para o futuro do nosso teatro, teve dezoito horas ininterruptas, começando às duas da tarde e terminando às oito da manhã do dia seguinte. Discutimos todos os problemas fundamentais e chegamos à conclusão de que poderíamos trabalhar juntos. Para a inauguração do teatro, ou seja, o outono de 1898, ainda restava muito tempo, ou seja, um ano e quatro meses. Mesmo assim, pusemos mãos à obra imediatamente. Resolvemos que durante o ano seguinte Vladímir Ivânovitch conheceria os artistas do meu círculo, da Sociedade de Arte e Literatura, enquanto eu conheceria os seus pupilos indicados para a futura companhia. E de fato, nenhum espetáculo da escola da Sociedade Filarmônica aconteceu sem a minha presença, da mesma forma que nenhuma montagem minha se realizou sem o exame e a crítica de Vladímir Ivânovitch. Criticando e sem temer ouvir a verdade, nós nos conhecemos um ao outro, aos atores, etc. Ao mesmo tempo, discutíamos a composição da futura *troupe* e da administração.

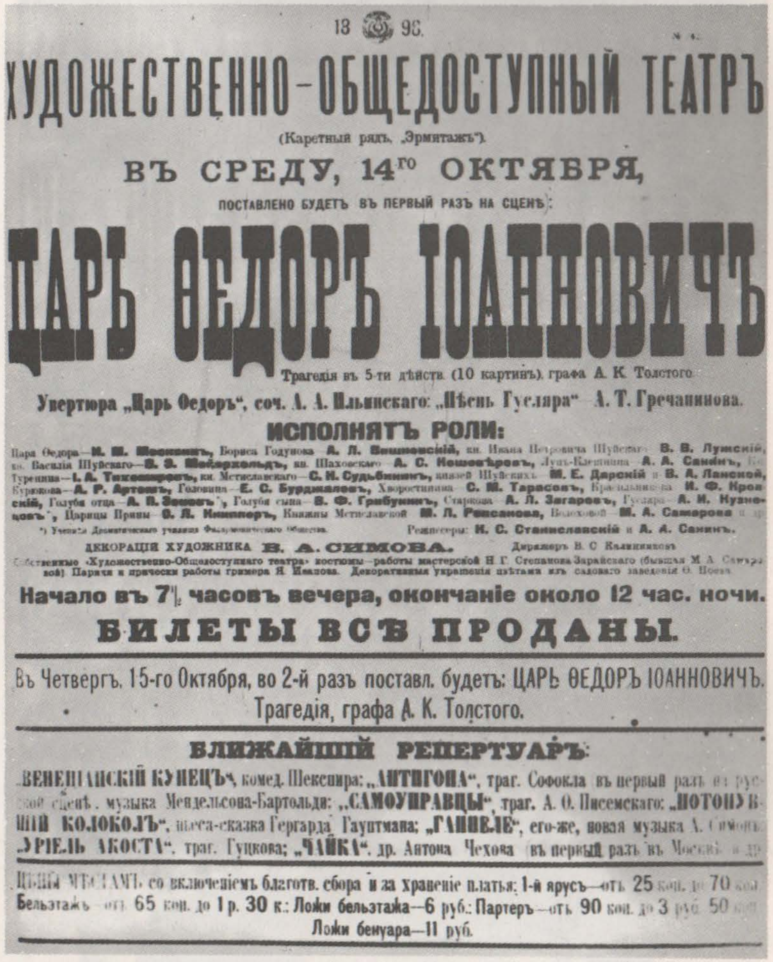
# Às vésperas da inauguração do Teatro de Arte de Moscou

Aproximava-se a primeira temporada com espetáculos diários obrigatórios, que deveriam ser preparados a qualquer custo durante o verão. Onde iniciar o trabalho? Não dispúnhamos do nosso teatro, uma vez que o local que arrendáramos só deveria passar às nossas mãos no começo de setembro, e até então estávamos sem um quarto sequer para os ensaios. Pelos cálculos materiais, saía mais vantajoso passar o verão ensaiando e morando fora da cidade, sendo isto mais útil ainda para a saúde. Por sorte, N. A. Arkhípov (mais tarde o diretor de cena Arbátov), membro da Sociedade de Arte e Literatura, pôs à disposição do nosso teatro um galpão bastante grande, situado na sua fazenda a trinta *verstas* de Moscou, perto do lugarejo Púchkino. Aceitamos a oferta e adaptamos o galpão para os nossos ensaios, ou seja, montamos um palco, uma pequena platéia, dois quartinhos — um para o repouso das mulheres e outro para o dos homens —, construímos um terraço coberto onde os artistas livres aguardavam a sua vez de entrar em cena e tomavam chá. No início não tínhamos serventes, e a limpeza do local era feita por nós mesmos, i.e, atores, diretores de cena, membros da administração, que montávamos plantão segundo ordem estabelecida. Eu fui o primeiro a ser indicado para limpar e arrumar o local e absover a ordem dos ensaios. Minha estréia não foi feliz. Enchi o samovar de carvão sem botar água, as partes soldadas derreteram e eu deixei a todos sem chá. Além disso, eu ainda não havia aprendido a varrer o chão, a manusear a pá de lixo para apanhar o pó, a tirar com rapidez a poeira das cadeiras, etc. Em compensação, aprendi logo a estabelecer a ordem do dia de trabalho que dava aos ensaios um tom prático. Instituí um registro de atas onde se escrevia tudo o que concernia ao dia de trabalho, ou seja, que peça estava sendo ensaiada, quem ensaiava, quem dos atores perdera o ensaio, o motivo, quem chegava atrasado e quantas vezes; quais eram as irregularidades e o que devíamos encomendar ou fazer para a correta continuidade do trabalho. Os ensaios começavam às onze da manhã e terminavam aí pelas cinco da tarde. Depois os artistas iam tomar banho de rio, almoçar, descansar, e às oito voltavam para outro ensaio, que continuava até às onze. Assim, eram duas peças num só dia. E que peças! Por exemplo, de manhã *O czar Fiódor,* à noite, *Antígona,* ou pela manhã *O mercador de Veneza* e à noite *Hännele* ou *A gaivota.* Isso ainda era pouco: paralelamente aos ensaios, no salão, desenvolviam-se trabalhos íntimos com uma-duas pessoas. Com este fim a gente ia ao bosque, quando fazia calor, ou à guarita do guarda florestal quando estava frio. Assim, o trabalho principal de acompanhamento de Moskvín no papel de Fiódor era feito na guarita. O ator repassava o seu papel com Vladímir Ivânovitch, enquanto eu experimentava outro intérprete menos adequado. Todos esses trabalhos transcorriam no período de um calor sufocante, que chegava a passar dos quarenta graus, pois o verão estava excepcionalmente quente. Por azar nosso, o galpão era coberto de folhas de ferro. É fácil imaginar que temperatura fazia na sala de ensaios e como transpirávamos, ensaiando as reverências de boiardo em *O czar Fiódor,* ou as danças alegres do carnaval em *O mercador de Veneza,* ou toda sorte de metamorfoses em *Hännele.*

Os artistas da nossa companhia instalaram-se nas casas alugadas para eles em Púchkino. Cada grupo de veranistas organizava a sua economia em bases coletivas. Em cada grupo havia um encarregado pela limpeza e a ordem geral, outro pela mesa e a comida, um terceiro pelos assuntos teatrais, i.e, com a incumbência de notificar os companheiros da realização ou cancelamento de ensaios, de novas deliberações do diretor de cena e da administração. A princípio, quando ainda não havia espírito de equipe entre pessoas recém-reunidas, eram inevitáveis mal-entendidos. Houve até casos muito difíceis em que tivemos de nos separar do artista. Por exemplo, num dos ensaios os atores se desentenderam no palco e disseram um para o outro palavras inadmissíveis no teatro e menos ainda durante o cumprimento dos seus deveres. Eu e Vladímir Ivânovitch resolvemos dar aos culpados uma lição que servisse de exemplo aos outros e levá-los a julgamento da própria *troupe.* No mesmo instante suspendemos todos os ensaios. Umas duas horas depois do escândalo convoca-



Shakespeare. *Muito Barulho Por Nada.* Sociedade de Arte e Literatura. 1897. Diretor de cena, Stanislavski, que também faz o papel de Benedicto. Cenário: Navzórov.



18 98.

№ 1.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБЩЕДОСТУПНЫЙ ТЕАТРЪ

(Каретный рядъ, „Эрмитажъ").

ВЪ СРЕДУ, 14ГО ОКТЯБРЯ,

ПОСТАВЛЕНО БУДЕТЪ ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ НА СЦЕНѢ:

ЦАРЬ ѲЕДОРЪ ІОАННОВИЧЪ

Трагедія въ 5-ти дѣйств. (10 картинъ), графа А. К. Толстого.

Увертюра „Царь Ѳедоръ", соч. А. А. Ильинскаго: „Пѣснь Гусляра" А. Т. Гречанинова.

ИСПОЛНЯТЪ РОЛИ:

Царя Ѳедора—**И. М. Москвинъ,** Бориса Годунова—**А. Л. Вишневскій,** кн. Ивана Петровича Шуйскаго—**В. В. Лужскій,** кн. Василія Шуйскаго—**В. Э. Мейерхольдъ,** кн. Шаховскаго—**А. С. Кошевѣровъ,** Лупъ-Клешнина—**А. А. Санинъ,** Ку- Туренина—**І. А. Тихомировъ,** кн. Мстиславскаго—**С. Н. Судьбининъ,** князей Шуйскихъ—**М. Е. Дарскій** и **В. А. Ланской,** Курюкова—**А. Р. Артемъ,** Головина—**Е. С. Бурджаловъ,** Хворостинина—**С. И. Тарасовъ,** Красильникова—**И. Ф. Кровскій,** Голубя отца—**А. П. Зоновъ***, Голубя сына—**В. Ф. Грибунинъ,** Старкова—**А. Л. Загаровъ,** Гусляра—**А. И. Кузнецовъ***, Царицы Ирины—**О. Л. Книпперъ,** Княжны Мстиславской—**М. Л. Роксанова,** Волоховой—**М. А. Самарова** и др.

*) Ученики Драматическаго училища Филармоническаго Общества.

Режиссеры: **К. С. Станиславскій** и **А. А. Санинъ.**

ДЕКОРАЦІИ ХУДОЖНИКА **В. А. СИМОВА.**

Дирижеръ В. С. Калинниковъ.

Собственные «Художественно-Общедоступнаго театра» костюмы—работы мастерской Н. Г. Степанова-Зарайскаго (бывшая М. А. Самаровой). Парики и прически работы гримера Я. Иванова. Декоративныя украшенія цвѣтами изъ садоваго заведенія О. Ноева.

**Начало въ 7½ часовъ вечера, окончаніе около 12 час. ночи.**

**БИЛЕТЫ ВСѢ ПРОДАНЫ.**

---

Въ Четвергъ, 15-го Октября, во 2-й разъ поставл. будетъ: ЦАРЬ ѲЕДОРЪ ІОАННОВИЧЪ.
Трагедія, графа А. К. Толстого.

---

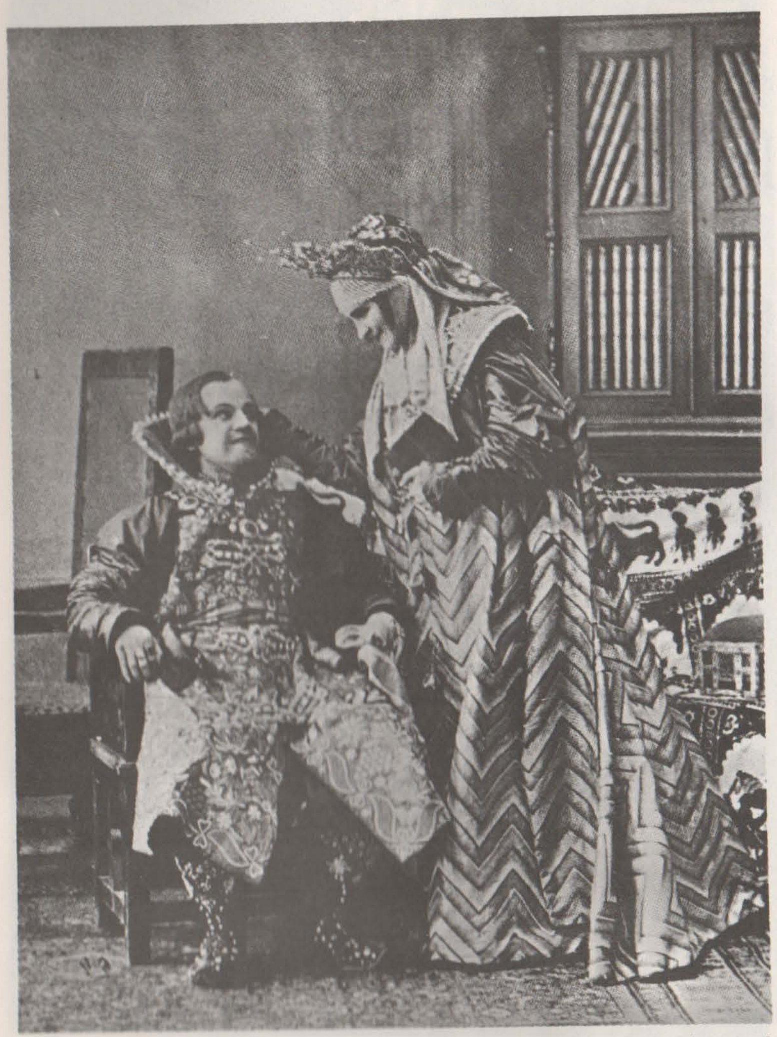
**БЛИЖАЙШІЙ РЕПЕРТУАРЪ:**

**„ВЕНЕЦІАНСКІЙ КУПЕЦЪ",** комед. Шекспира; **„АНТИГОНА",** траг. Софокла въ первый разъ на русской сценѣ, музыка Мендельсона-Бартольди; **„САМОУПРАВЦЫ",** траг. А. Ѳ. Писемскаго; **„ПОТОНУВШІЙ КОЛОКОЛЪ",** пьеса-сказка Гергарда Гауптмана; **„ГАННЕЛЕ",** его-же, новая музыка А. Симона; **„УРІЕЛЬ АКОСТА",** траг. Гуцкова; **„ЧАЙКА",** др. Антона Чехова (въ первый разъ въ Москвѣ) и др.

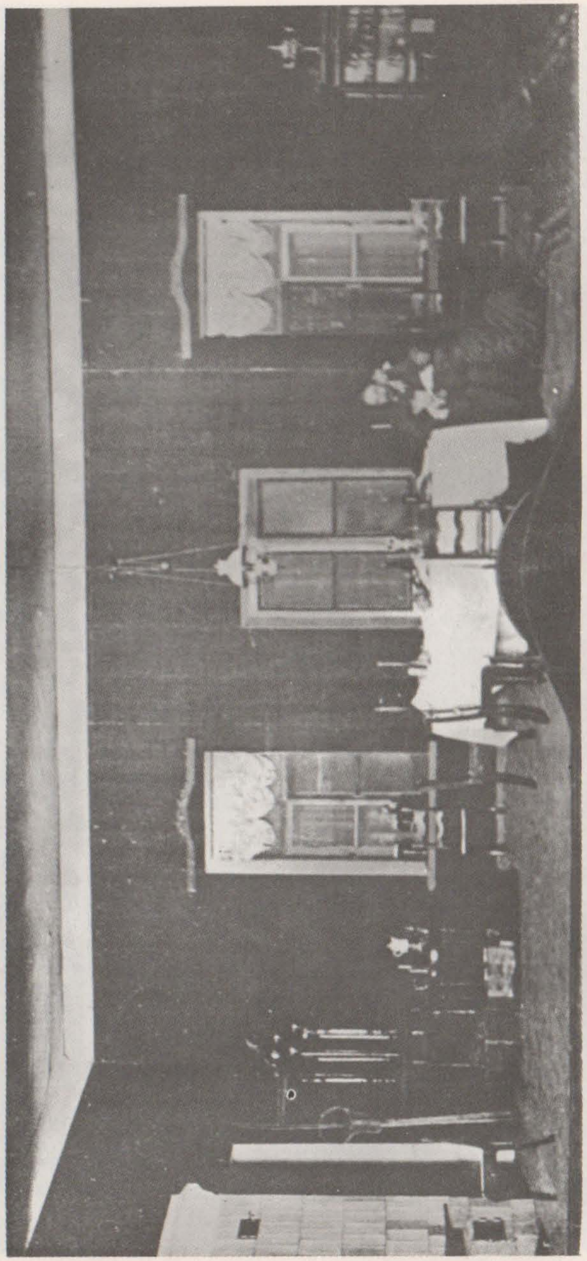
---

ЦѢНЫ МѢСТАМЪ со включеніемъ благотв. сбора и за храненіе платья: 1-й ярусъ—отъ 25 коп. до 70 коп. Бельэтажъ—отъ 65 коп. до 1 р. 30 к.; Ложи бельэтажа—6 руб.; Партеръ—отъ 90 коп. до 3 руб. 50 коп.
Ложи бенуара—11 руб.

Cartaz do primeiro espetáculo do Teatro de Arte de Moscou. *O Czar Fiódor Ioânovitch.* 14 de outubro de 1898.



A. K. Tolstói. *O Czar Fiódor Ioânovitch*. Teatro de Arte de Moscou. 1898. Diretores de cena Stanislavski e A. A. Sânin. Cenarista: V. A. Símov.



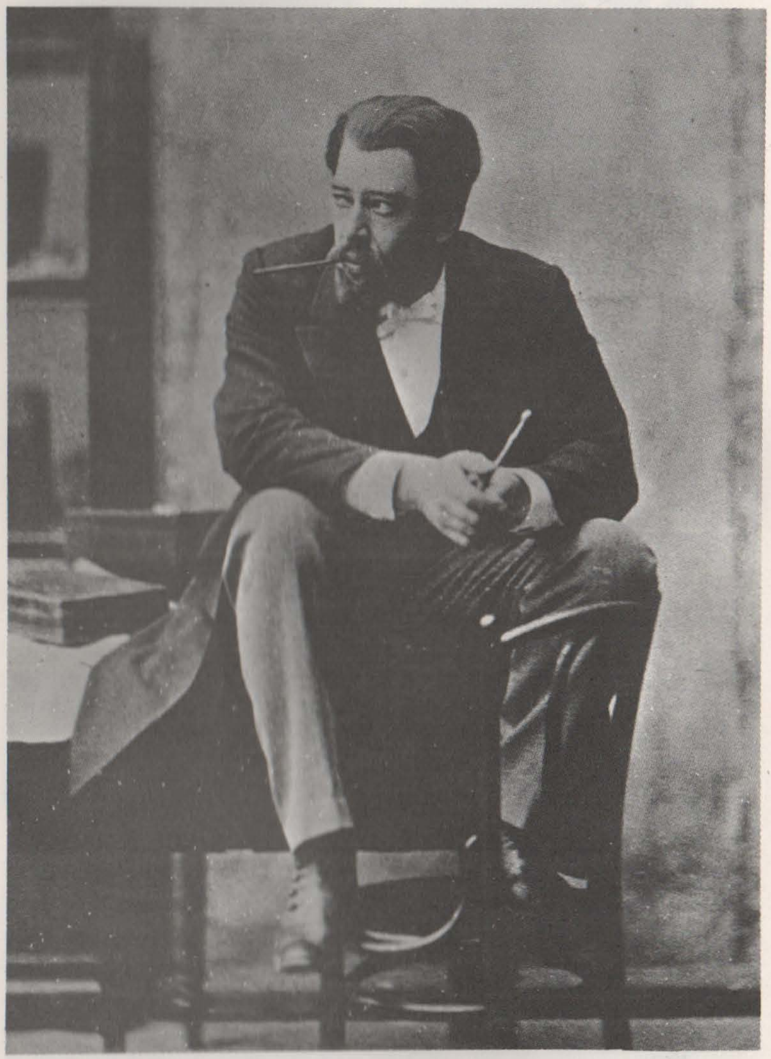
*A Gaivota*, de A. P. Tchékhov. Teatro de Arte de Moscou. 1898. Cena do III ato. Dirigida por Stanislavski e Niemiróvitch-Dântchenko. Pintor, Símov.

ANDREJEWA
LUSCHSKIJ
KNIPPER, STANISLAWSKI, TSCHECHOW
ANDREJEFF
GRIGORIEVA

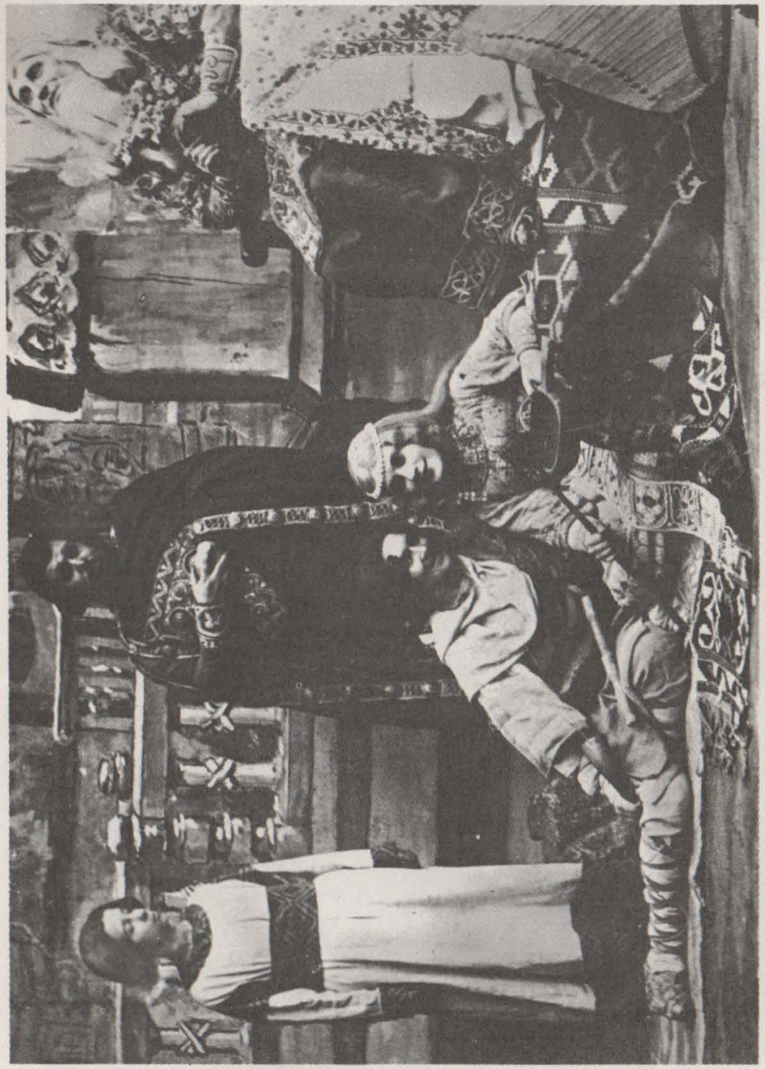
Tchékhov com os integrantes da montagem de *A Gaivota.* 1899.

*Tio Vânia,* de Tchékhov. Teatro de Arte de Moscou. Direção de Stanislavski e Niemiróvitch-Dântchenko.

*Tio Vânia*, com Stanislavski no papel de Astrov.



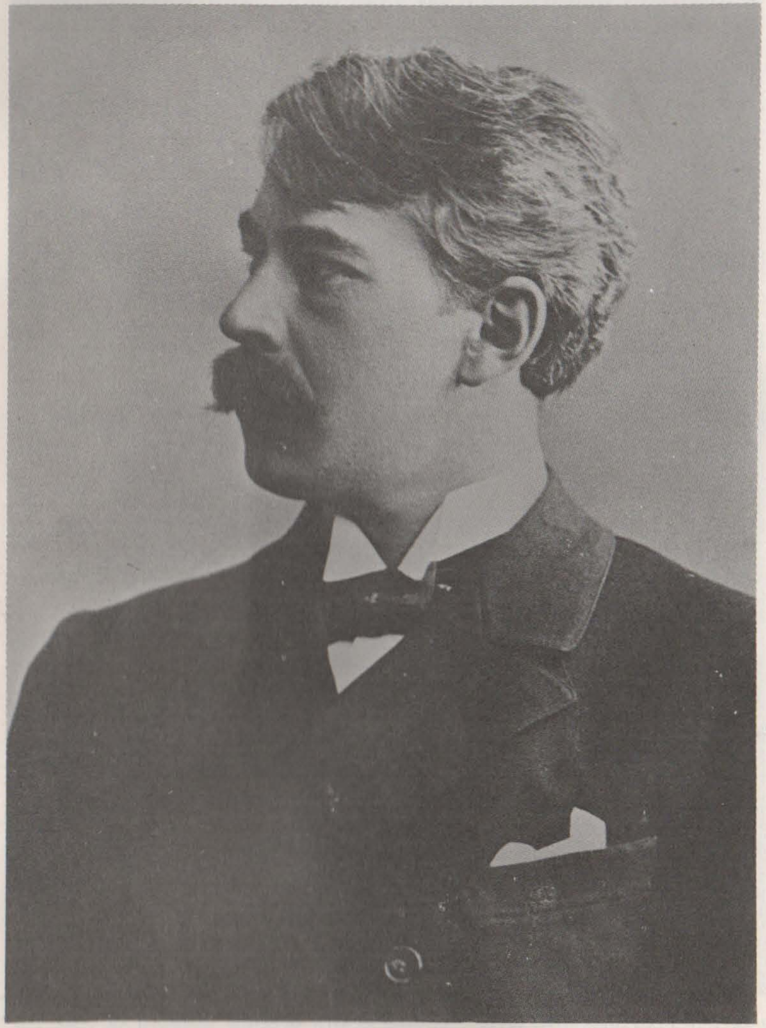
*Tio Vânia,* com Stanislavski no papel de Astrov.



*Branca de Neve,* de A. N. Ostrovski. Teatro de Arte de Moscou, 1900. Direção de Stanislavski e Sânin. Pintor Símov, música de T. A. Gretchâninov.

*Três Irmãs*, de Tchékhov. Teatro de Arte de Moscou. Direção de Stanislavski e V. V. Lujski. Cenário de Símov.

*Três Irmãs.* Stanislavski no papel de Verchínin.



K. Stanislavski. Foto de 1901.

Stanislawski

K. Stanislavski. Foto de 1902

M. Gorki. *No Fundo.* Teatro de Arte de Moscou, 1902, montagem de Stanislavski e Niemiróvitch-Dântchenko. Cenário de Símov, cena do IV ato.

M. Gorki. *No Fundo.* Stanislavski no papel de Sátin.

*No Fundo.* Stanislavski no papel de Sátin.

mos uma reunião geral de toda a companhia; com este fim enviamos homens a pé e a cavalo a todos os recantos para procurar os artistas que estivessem fora de casa. Levantamos esse alvoroço deliberadamente, visando a dar mais importância ao fato, que deveria servir de exemplo para o futuro. Quando se abriu a reunião, eu e Vladímir Ivânovitch explicamos aos presentes o significado perigoso da ocorrência, que poderia tornar-se um precedente nocivo para o futuro. Noutros termos, fazíamos à companhia uma pergunta clara: desejaria ela seguir o exemplo de muitos outros teatros, nos quais o fato ocorrido era coisa corriqueira, ou se os integrantes daquela nova companhia desejavam barrar logo de saída a possibilidade de repetição de atos que desmoralizavam a causa e castigar exemplarmente os culpados? Os artistas se revelaram mais severos do que imaginávamos. Contra a nossa expectativa, deliberaram separar-se do colega faltoso, que era pessoa de destaque na companhia. Com a saída dele, tivemos de ensaiar quase todas as peças com esboço pronto para incorporar novos intérpretes. Incidente semelhante repetiu-se mais uma vez, mas em forma menos ríspida. O culpado foi condenado a pagar uma grande multa e recebeu censura pública, e essa censura foi repetida por muitos artistas um após outro. Foi uma reunião memorável para todos os atores, que os obrigou a renunciar de uma vez por todas à violação da disciplina cênica. Depois de um conhecimento mais íntimo e um trabalho comum conjunto, tudo foi se atenuando paulatinamente e as relações entre os artistas entraram nos eixos. Vivíamos de forma amigável e alegre. No tempo livre dos ensaios os atores brincavam, faziam traquinagens.

Eu mesmo vivia na fazenda dos meus pais, a seis *verstas* de Púchkino. Todos os dias, por volta das onze da manhã, eu chegava à sala de ensaios e ali permanecia até altas horas da noite. Nos intervalos e horas de repouso eu almoçava na casa de um dos artistas no teatro — Serafim Nikoláievitch Sudbínin, mais tarde escultor famoso em Paris. Graças a amabilidade e a hospitalidade da sua esposa, eu usufruía de uma pensão e recebia suprimentos em sua pequena *isbá*. Aí mesmo o pintor Victor Andrêiev Símov colava maquetes para futuras decorações. O convívio permanente comigo — diretor de cena principal — forçou-o a transferir o seu estúdio para mais perto de onde eu estava.

O programa da atividade que se iniciava era revolucionário. Nós protestávamos contra a velha maneira de representar, contra

a teatralidade, contra o falso *pathos*, a declamação e a afetação cênica, contra o convencionalismo na montagem, as decorações e o *estrelismo* que prejudicava o conjunto, contra toda a estrutura dos espetáculos e o repertório deplorável dos teatros daquela época.

Na nossa aspiração revolucionária destruidora em prol da renovação da arte, declaramos guerra a todo convencionalismo no teatro, em qualquer das suas formas de manifestação: na interpretação, na montagem, nas decorações, trajes, interpretação da peça, etc.

Naquele momento estava em jogo todo o nosso futuro artístico. Tínhamos de chegar ao sucesso a qualquer custo. Ao nosso redor criava-se um clima desfavorável. Os gozadores nos haviam escolhido para as suas gozações. Algumas pessoas da sociedade e da imprensa (que depois, no cômputo geral, ficaram favoráveis a nós) prenunciavam o nosso fracasso. Chamavam-nos desdenhosamente de *amadores*, diziam que na companhia não havia artistas, que estes eram substituídos por trajes de decorações de luxo, que o nosso empreendimento era a fantasia de um comerciante-déspota (uma indireta contra mim). Irritava-os o fato de termos anunciado um repertório de apenas dez peças: os outros teatros exibiam naquele momento pelos menos uma nova peça por semana com platéia nem de longe repleta, e de repente uns amadores tinham o atrevimento de sonhar em manter-se uma temporada inteirinha com uma dezena de peças!

Tínhamos pela frente um grande trabalho em todas as partes do complexo aparelho teatral: no campo artístico, na direção de cena, na confecção dos trajes, na decoração, em administração e finanças, etc., etc.

Precisávamos criar, antes de mais nada, o mecanismo administrativo e financeiro do complexo aparelho teatral. V. I. Niemiróvitch-Dântchenko, com seu excepcional talento administrativo, era a única pessoa que encontrávamos em condições de fazer esse difícil trabalho e fazer a nova empresa passar entre Cila e Caribda. Paralelamente ao trabalho artístico, ele teve de assumir essa parte maçante, ingrata mas de suma importância do trabalho de organização.

A segunda preocupação era prover com antecipação a parte relativa à montagem, ou seja, encomendar as decorações, os trajes e acessórios cênicos para as peças marcadas para o início da temporada.

Naquele tempo, o problema da decoração no teatro se resolvia com muita simplicidade: o pano de fundo, quatro-cinco planos de bastidores em arcos, onde se pintava a sala de um palácio com passagens e corredores com terraço ao ar livre ou coberto, com vista para o mar, etc. No meio do palco, o chão plano e sujo do teatro com algumas cadeiras, de acordo com o número de intérpretes. Nos intervalos entre os bastidores aparecia uma aglomeração de operários da cena, figurantes, cabeleireiros e costureiros vagando ou olhando embasbacados o cenário. Se uma porta era necessária, instalavam-na entre os bastidores; é dispensável dizer que da parte de cima, sobre a porta, ficava um buraco, um vão. Quando era necessário, no pano de fundo e nos bastidores pintavam uma rua com perspectiva distante, uma praça imensa, vazia sem gente, com repuxos desenhados, monumentos, etc. Os artistas que se postavam na frente do pano de fundo saíam incomparavelmente mais altos que as casas. O chão sujo do palco exibia-se em toda a sua nudez indecorosa, dando aos artistas plena liberdade de permanecerem diante do lugar do ponto que, como se sabe, atrai os sacerdotes de Melpomene.

No cenário reinava o luxuoso pavilhão estilo próprio ou rococó, pintado segundo o padrão com portas de tela, que se moviam ao serem abertas ou fechadas. As portas se abriam ou fechavam por si mesmas quando os artistas entravam no palco.

Os bastidores costumavam distribuir-se por planos matematicamente medidos. Nós confundimos todos os planos, de sorte que os espectadores não conseguiram orientar-se entre as linhas inesperadas que conhecemos na natureza. Substituímos o pavilhão pintado por paredes revestidas de papel com cornijas modeladas e um teto. Cobrimos o chão com telas pintadas, destruímos-lhe a enfadonha superfície plana com toda sorte de plataformas e tablados, construímos uma complexa combinação de quadras, escadas, passagens e corredores que permitiam planejar com beleza cenas de massa e outras; distribuímos em pleno proscênio vários troncos de árvores, pois assim os atores apareciam às vezes entre eles nos espaços vazios. Pelo menos não iriam postar-se junto do ponto e cansar a vista dos espectadores. É praxe mostrar-se em cena um quarto; nós fazíamos apartamentos inteiros, com três e quatro quartos.

O problema da *mise-en-scène* e do planejamento também se costumava resolver com muita simplicidade naquele tempo. Fora estabelecido de uma vez por todas um planejamento: à direita um sofá, à esquerda uma mesa e duas cadeiras. Uma cena da peça fazia-se junto ao sofá, outra junto à mesa com as duas cadeiras, a terceira no centro do palco, junto ao lugar do ponto, e depois junto ao sofá e novamente junto do lugar do ponto.

Tomávamos os cortes mais insólitos dos quartos, pelos cantos, pelas partes pequenas com os móveis em pleno proscênio, com os encostos voltados para a platéia, insinuando uma quarta parede.

Era praxe o ator mostrar a cara, mas nós o sentávamos de costas para o público, e ainda por cima nos momentos mais interessantes do papel. Não raro esse truque permitia ao diretor de cena camuflar no momento culminante do papel a falta de experiência do ator.

Costumava-se representar na claridade, mas nós montávamos cenas inteirinhas (e não raro as principais) no escuro.

Xingavam o diretor de cena, achavam que ele estava fazendo extravagâncias, mas na realidade ele apenas estava salvando e protegendo atores inexperientes, de quem exigiam coisas acima das suas possibilidades.

Em todos esses trabalhos o diretor de cena precisava da ajuda do pintor, para junto com ele, preparar o plano adequado à *mise-en-scène* para a distribuição das coisas, dos móveis, e criar o estado de ânimo geral das decorações.

Para sorte nossa, encontramos em V. A. Símov o pintor que vinha de encontro ao diretor de cena e ao ator. Ele era uma exceção rara naquele tempo, uma vez que era dotado de um grande talento e conhecimento não só no campo da sua especialidade como também da direção de cena. Símov se interessava tanto pela decoração quanto pela própria peça, sua interpretação, as tarefas do diretor de cena e do ator. Sabia sacrificar-se como pintor em prol da idéia geral da montagem.

Naquele tempo o problema dos trajes também ia mal: quase ninguém se interessava pela história do traje, colecionava coisas de museu, tecidos, livros. Nas lojas do ramo existiam três estilos: o de *Fausto*, e dos *Huguenotes* e os de Molière, sem contar com o nosso traje nacional russo: o dos boiardos.

"O senhor não teria algum traje espanhol como o do *Fausto* ou dos *Huguenotes*?" — perguntavam os clientes.

"Temos uns *Valentin, Mefistófeles, Saint-Brie* de diversas cores, — respondia o dono da loja.

Não sabiam aproveitar nem os modelos já prontos, já criados. Por exemplo, a companhia do barão de Meiningen foi tão gentil na sua passagem por Moscou que permitiu a um teatro moscovita copiar a decoração e os trajes da peça por eles encenada, à qual nós assistimos. Quando esses trajes ficaram prontos e foram vestidos, neles nada havia em comum com os da companhia de Meiningen, uma vez que os artistas moscovitas interferiram no feitio, ordenando ao costureiro pôr forro num lugar e encurtar em outro, o que deu aos trajes o costumeiro estilo teatral do *Fausto*, dos *Huguenotes*. Cada costureiro havia assentado a mão em moldes afirmados de uma vez por todas e não queria se dar sequer ao trabalho de folhear livros e esboços dos pintores, atribuindo à inexperiência do cliente qualquer inovação e mudança do padrão.

"Quantos desses eu já costurei! Agora o pintor, vê-se logo que é a primeira vez que trabalha", — assim falavam os costureiros daquele tempo.

É verdade que houve alguns entre eles que conseguimos tirar um pouquinho do ponto morto, se bem que a muito custo. Isto aconteceu ainda durante o meu trabalho na Sociedade de Arte e Literatura. Desde então já conseguiram assentar o seu chavão pronto " a la Stanislavski", que também já teve oportunidade de desgastar-se, degenerar e não ficar melhor do que os antigos *Fausto* e *Huguenotes*. Todas essas condições levaram-me a assumir pessoalmente a direção do feitio dos trajes, como nos tempos da Sociedade de Arte e Literatura. Era preciso encontrar alguma coisa nova, totalmente inédita, em que ninguém estivesse pensando. Nisto recebi a ajuda da atriz M. P. Lílina, minha esposa, que tinha um bom tato para o traje, tinha gosto e era criativa; além disso, uma atriz da Sociedade de Arte e Literatura, M. P. Grigórieva, até hoje integrante da nossa companhia, resolveu-se a nos ajudar, uma vez que se interessava pela confecção de trajes. Apareceram ainda outros colaboradores: parentes e amigos. Antes de mais nada, começamos a estudar os trajes da época do czar Fiódor, uma vez que a montagem da tragédia de A. Tolstói era a primeira da fila. O padrão dos trajes dos boiardos estava

especialmente surrado. Nos trajes de museu há sutilezas nas linhas e no corte, que os costureiros comuns não conseguem captar, mas que, não obstante, são as mais típicas da época. Para captá-las, é preciso ser pintor e artista. E era esse segredo, esse *Je ne sais quoi** do traje que estávamos procurando. Todas as publicações, gravuras, objetos de museu e sacristias de mosteiros e igrejas foram por nós examinados e estudados. Entretanto não conseguimos copiar esses protótipos arqueológicos, porque passamos a procurar, por outro método, bordados antigos, toucas e adornos, etc. Organizei expedições a várias cidades para visitar comerciantes, vendedores de roupas velhas, às aldeias para visitar camponesas e pescadores, que como me diziam, tinham guardados em seus baús muitas coisas boas. Era deles que os antiquários moscovitas compravam as suas mercadorias. Por isto era preciso atacar de surpresa, de forma a que os nossos concorrentes não conseguissem interceptar as compras. A expedição cumpriu esplendidamente a missão e voltou com grandes troféus.

Enquanto isso organizamos outra expedição, desta feita às cidades famosas por conservarem sua antigüidade: Iaroslavl, Rostov (na província de Iaroslavl), Troitze-Serguiêvo e outras. Um dos membros anteriores da Sociedade de Arte e Literatura, que ocupava cargo importante no Departamento de Estradas de Ferro e por isto tinha um vagão à sua disposição, ofereceu-nos esse vagão para a expedição que projetáramos. Uma parte do grupo, chefiada por Niemiróvitch-Dântchenko, ficou ensaiando em Púchkino, e eu saí à procura de materiais, acompanhado do pintor Símov, do auxiliar de direção de cena Sânin, minha mulher, que ajudava na parte dos trajes, a encarregada no guarda-roupa e alguns artistas disponíveis. Foi uma viagem inesquecível. Um magnífico vagão com um salão grande, onde comíamos como em casa: um condutor a serviço do vagão fazia a nossa comida. Às noites, durante as paradas ou com o trem em movimento, o salão era uma festa: dançavam, cantavam, fazia mágica, ginástica, discutiam coisas sérias, faziam novos planos para o futuro teatro, exposições dos materiais comprados e peças de museu obtidas durante a viagem. Numa das paradas, da qual gostamos muito pela localização, pedimos para desatrelar o vagão e passamos um dia e uma noite inteiros no lugar; aproveitando o tempo maravilhoso e as noites enluaradas, nós passeamos, colhemos amoras, fizemos fogueiras, cozinhamos a comida no bosque, em suma, fizemos piqueniques encantadores. Assim chegamos a Rostov da província de Iaroslavl. Esta interessante cidade antiga está situada à beira de um grande lago. No centro da cidade fica o antigo Krêmlin, com o palácio onde morou o próprio Ivã Vassílievitch Grózni (o Terrível), uma catedral antiga onde fica o famoso campanário, que se notabilizou pela combinação de sinos e repiques. Esse Krêmlin antigo esteve numa época semi-destruído, mas apareceu um homem enérgico e restaurou toda a antigüidade rostoviana: o palácio, a catedral, etc. Deu-lhes um aspecto exemplar, que foi o que encontramos. Ali mesmo aquele homem reuniu um autêntico museu de coisas antigas: bordados, tecidos, toalhas, tapetes, etc., que conseguiu comprar e reunir pelas aldeias e junto aos vendedores de roupa velha. Esse homem famoso tinha o sobrenome de Chliákov. Simples dono de uma selaria, comerciante local, era ele analfabeto, mas isto não o impediu de tornar-se perito em arqueologia da estamparia antiga. Chliákov nos ofereceu gentilmente as chaves do palácio e do museu.

---

* Essa "qualquer coisa" (Red.)

No palácio nós não só copiamos os croquis dos quartos e desenhamos peças de museu, como aproveitamos o direito que nos foi concedido e com fins puramente teatrais, ou seja: queríamos nos imbuir do clima do próprio palácio e resolvemos pernoitar lá. No escuro, em meio à luz pálida das velas, escutamos de repente os passos de alguém se aproximando pelos blocos de pedra do piso. A porta baixa dos aposentos de Ivã o Terrível abriu-se, e uma figura alta em hábito de monge abaixou-se para passar e tornou a crescer em todo o seu tamanho. Nela reconhecemos um dos nossos colegas. Seu aparecimento foi inesperado e terrível, como se exalasse sobre nós o cheiro da severa antigüidade russa. Quando aquele colega, vestido em trajes e tecido do museu, passava pelo corredor, sob os arcos dos portões antigos, e sua vela tremeluzia nas janelas projetando sombras sinistras, parecia que a sombra do próprio Ivã, o Terrível, andava pelo palácio.

No dia seguinte, foi feita especialmente para nós uma exibição de badaladas dos famosos sinos de Rostov. Foi algo absolutamente inaudito. Imagine no alto da igreja um campanário comprido, como um corredor coberto, ao longo do qual sinos de todos os tamanhos, grandes e pequenos aparecem suspensos. Vários sineiros correm de um sino a outro para tocá-los seguindo um ritmo ensaiado. Assim badalavam uma espécie de melodia os inúmeros integrantes daquela orquestra *sui generis* de sinos. Fora necessária uma série bem considerável de ensaios para se obter a harmonia desejada e habituar as pessoas a correrem de um sino a outro num tempo definido e observando o ritmo necessário.

Depois de vermos bem Rostov, rumamos para outras cidades e depois seguimos Volga abaixo, parando nas cidades grandes para comprar tecidos tártaros orientais, cabaias e calçados. Compramos botas, que até hoje ainda são usadas pelos artistas que interpretam *O czar Fiódor.* Nossa alegre companhia apoderou-se de todo o navio: demos o tom de tudo. O capitão gostou da gente e não atrapalhou a nossa alegria. As gargalhadas não cessavam dias inteiros e até altas horas da noite: ríamos nós, riam os passageiros, com quem fizéramos amizade e cuja maioria incorporamos aos nosso alegre grupo. Na noite de véspera do desembarque organizamos um baile de máscaras. Todos os atores e alguns passageiros vestiram-se com os tecidos e peças de museu que havíamos comprado. Dançamos, representamos, cantamos e fizemos bobagens para a alegria e o deleite de todos. Para mim, diretor de cena e Símov, pintor, era uma espécie de exame das coisas compradas que fazíamos à luz noturna em seres vivos fantasiados, em diversas combinações de grupos que se reuniam e se separavam ao acaso. Sentados, observávamos de fora, fazíamos anotações e considerações de como seria mais prudente aproveitar o que havíamos comprado.

Ao retornar, acrescentei todo o material adquirido ao que reuníramos antes. Passávamos dias inteiros sentados, cercados dos tecidos, retalhos, bordados, combinando as cores, procurando detalhes que avivassem os tecidos e trajes menos coloridos, tentando, senão copiar, pelo menos captar a tonalidade de alguns bordados e adornos dos *kózires* (golas dos trajes dos boiardos), dos bordados e adereços dos trajes de gala, toucas, etc. do czar. Queríamos abandonar o dourado teatral grosseiro e o luxo cênico barato, e encontrar um acabamento simples e rico, bafejado pelo hálito da antigüidade. Alguma coisa conseguíamos, mas tudo, nem de longe. Onde encontrar os tecidos suficientemente luxuosos para as indumentárias do Czar? Todas as transcrições feitas de livros e cópias feitas em grande número nos museus nos apresentavam problemas interessantes, mas não dispúnhamos de recursos e técnicas para resolvê-los. Isto me levou a fazer uma nova viagem, desta feita à beira de Nijni-Nóvgorod, onde não raro apareciam interessantes objetos antigos. Dessa vez eu tive sorte: mal cheguei à fileira de barracas onde se vendiam objetos vários, fui dando de cara com um grande monte de lixo de toda espécie, misturado com objetos e velharias. De debaixo do monte apontava um pedaço do mesmo tecido antigo, bordado a ouro, do qual tinha sido feito o traje de Fiódor no primeiro ato. Eu encontrava o que há muito vinha procurando, e tinha de comprá-lo a qualquer custo. Entretanto havia em torno do monte certas pessoas, pelo visto compradores. Pela conversa delas fiquei sabendo que todo aquele monte acabava de ser trazido de um mosteiro distante, que vendia seus bens movido pela pobreza. Revolvi o outro lado do monte, de onde aparecia o bordado em ouro do qual se faziam as toucas para as mulheres em *O czar Fiódor;* em outro ponto apareceu uma gravura antiga, uma concha. Era preciso agir, pois os objetos estavam ali sem cuidados e podiam ser levados. Resolvi comprar o monte todo. Não estava fácil encontrar o dono. Finalmente encontrei um monge, arrisquei comprar todo o monte por mil rublos, e depois passei o dia inteiro revolvendo sozinho aqueles cacarecos, temendo que os meus bens fossem roubados durante a noite. Foi um trabalho terrível, cansativo e sujo, que me levou à exaustão. Contudo consegui salvar no primeiro dia o que era mais importante e necessário, enterrando o resto no lixo e deixando para o dia seguinte. Todo sujo, suado, mas triunfante, voltei ao hotel, tomei um banho, tirei a sujeira e fiquei como *O cavaleiro avaro* de Púchkin, embevecido com o esplendor das novas aquisições. Retornei a Moscou com um importante troféu, pois levava comigo um autêntico museu não apenas de trajes, como de outros objetos vários para a montagem do cenário de *O czar Fiódor*; muita louça de madeira para o primeiro quadro do banquete de Chúiski, entalhes de madeira para o mobiliário, *alacenas* orientais, etc., etc. O palco não precisa de um cenário luxuoso do primeiro ao último objeto. Precisa de detalhes, e foram esses detalhes da futura montagem que consegui naquela viagem de sorte.

Enquanto isso, nossos costureiros improvisados se saíam muito bem na tansmissão do tom esplendoroso antigo dos trajes e bordados. No palco nem tudo o que é ouro reluz, da mesma forma que nem tudo o que reluz é ouro. Longe disso, Nós pegamos o hábito de nos adaptarmos às condições cênicas e fazer passar por ouro, pedras preciosas e outras riquezas simples botões, conchas, pedras polidas e preparadas por um método especial, laca e um simples barbante que torcíamos e pintávamos, apresentando-o como um bordado miúdo coberto de pérolas e madrepérola. Minhas aquisições sugeriram novas idéias, e pouco depois já estávamos pregando imitações nos trajes ao lado de objetos de museu. O trabalho ia de vento em popa.

Toda a estrutura do espetáculo precisava igualmente de revisão e renovação. Em todos os teatros daquela época os espetáculos dramáticos começavam com música. Sem qualquer ligação com o palco, a orquestra levava vida isolada diante do olhar da platéia, no lugar mais visível diante do palco, atrapalhando o trabalho dos atores e a visão do público. Ante o início do espetáculo e nos entreatos a orquestra costumava tocar abertura de Suppé, polcas, melodias espanholas acompanhada de castanhola, etc. O que isso tinha a ver com o *Hamlet* representado no palco? A música leve apenas atrapalhava a recepção de Shakespeare, uma vez que predispunha a sensibilidade do espectador para um sentido completamente distinto. Era preciso compor uma música especial. Mas onde iríamos achar um compositor que conhecesse as necessidades do drama? Por exemplo, encomendamos uma abertura especial para *O czar Fiódor.* Saiu uma sinfonia maravilhosa, mas será que era necessária no drama?

Suprimimos a abertura da mesma forma que a música dos entreatos. A orquestra ficava confinada nos bastidores quando o exigia a peça.

Tivemos de abrir luta também com outras convencionalidades seculares da estrutura geral do espetáculo. Assim, por exemplo, os primeiros atores e artistas em *tournée,* ao saírem em cena, começavam seu papel agradecendo as ovações com que os recebiam. Quando deixavam o palco os aplausos se repetiam, e os artistas em *tournée* voltavam para reverências. Esses costumes já estavam sendo combatidos pelo artista Lenski no Máli Teatro, mas se mantinham arraigados em outros teatros.

Em nosso teatro suprimimos a saída dos artistas para os aplausos não só durante o ato, mas também nos entreatos e ao término dos espetáculos. É verdade que isto aconteceu nos últimos e não nos primeiros anos de existência do teatro.

Em toda parte os *criados* e bilheteiros dos teatros andavam de fraques e librés com botões a galões dourados como nos teatros imperiais. Sem acanhamento, eles circulavam por todos os cantos da platéia, impedindo que os atores representassem e os espectadores ouvissem e entendessem o que acontecia no palco. No nosso teatro proibia-se rigorosamente que tanto o pessoal de serviço quanto os próprios espectadores caminhassem pela platéia após o início do espetáculo. Entretanto, apesar da proibição, dos avisos afixados, os espectadores não obedeceram nos primeiros momentos. Houve descontentamentos constantes e até escândalos. Certa vez, logo depois que suprimimos a saída dos artistas para os aplausos, notei grupos de espectadores atrasados correndo pelo beco do nosso teatro: apressavam-se em ocupar os seus lugares antes do início do espetáculo. O que estaria acontecendo? Os atores haviam deixado de obedecer aos espectadores e não mais voltavam para os aplausos. Não se sentindo mais os donos absolutos do teatro, os espectadores acabaram, embora com atraso, sujeitando-se ao nosso regulamento.

Em todos os teatros havia feltros vermelhos grosseiramente desenhados sob veludo e cortina com borlas douradas pintadas, com a ponta dobrada, atrás da qual aparecia uma paisagem com montanhas, vales, mares, cidades, parques, fontes e demais atributos da poesia e da beleza. Para que essas cores claras, repugnantes, que irritam a vista e matam as tonalidades da decoração do artista? Fora com elas! Em vez disso, penduramos cortinados de fazenda pregueados, de tonalidade morna mas não clara, deixando esta para o pintor. Em vez da cortina padrão que sobe, inventamos outra que se abre ao meio para ambos os lados.

O trabalho mais importante era o que teríamos de desenvolver com os artistas. Era preciso soldar, fundir num todo único, levar a um denominador comum todos os integrantes da companhia, jovens e antigos, amadores e profissionais, inexperientes e experientes, talentosos e mal dotados, estragados e virgens. Era preciso levar aos novos integrantes os fundamentos da nossa arte.

O mal é que naquele período eu ainda não era autoridade para os artistas provinciais experientes que integravam a companhia. Por outro lado, os jovens os escutavam de bom grado. É claro que até o início dos espetáculos, em alguns meses, não dava para sonhar em dirigir os atores iniciantes e vestir com feitio novo os velhos atores provincianos ainda mais porque eles recebiam com crítica a nossa orientação e afirmavam que as nossas exigências eram inexeqüíveis e não-cênicas, que o espectador não ia entender, não ia apreciar, observar nem escutar no palco todas as sutilezas pelas quais nos batíamos; afirmavam ainda que o palco requer técnicas de interpretação mais grosseiras como voz alta, ação visível, ritmo animado e tom pleno, que eles entendiam não no sentido de um sentimento interior pleno, mas de um grito exagerado, de uma ação ou gesto intensificado do ator, da simplificação do desenho do papel, dotado de um temperamento animalesco.

Ao chocar-me com os atores, recorri à ajuda dos meus amigos e velhos colaboradores da Sociedade de Arte e Literatura, enquanto V. I. Niemiróvitch-Dântchenko apelava para os seus alunos; pedimos que fossem ao palco e demonstrassem aos teimosos que as nossas exigências eram perfeitamente exeqüíveis.

Quando nem isso os convencia, nós mesmos subíamos aos tablados, representávamos, arrancávamos aplausos dos nossos companheiros e daqueles que já haviam assumido o nosso credo, e a partir desse êxito defendíamos as nossas exigências. Nesses momentos Niemiróvitch-Dântchenko revelava com brilho o seu talento de ator, que se manifestava igualmente na sua atividade de diretor de cena: porque, para ser um bom diretor de cena, é preciso ser ator nato.

Mas nem isso ajudava sempre.

Não raro tínhamos de apelar para recursos mais radicais para pôr em prática os nossos princípios artísticos.

Vladímir Ivânovitch tinha seus métodos de ação, mas eu fazia o seguinte: deixava em paz o artista obstinado e com atenção redobrada trabalhava com o seu parceiro. Dava a este as *mise-en-scènes* mais interessantes, todo o tipo de ajuda possível que um diretor de cena pode dar a um ator, trabalhava com ele fora do horário de ensaio, e permitia ao obstinado fazer tudo o que este exigira com tanto afinco. Sua vontade costumava ser a de postar-se junto ao lugar de ponto, olhar para a platéia através da ribalta, flertar com o público e inebriar-se com os seus cantos declamatórios e poses teatrais. Confesso que, para conduzí-lo e ensiná-lo, cheguei a cometer perfídia, ajudando-o a ressaltar todos os convencionalismos caducos que ele chamava tradição. Em resposta à réplica cantada em ênfase pelo ator experiente, eu ensinava o seu parceiro a falar com simplicidade e profundidade, segundo uma essência interior.

A simplicidade e a verdade acentuavam os erros do teimoso.

Assim se desenvolvia o trabalho até o ensaio-verificação, no qual se exibe pela primeira vez diante de toda a companhia e os amigos do teatro o espetáculo ainda em rascunho. Nesse ensaio os atores velhos e experientes, obstinados em suas técnicas, malogravam, enquanto seus colegas jovens recebiam muitos cumprimentos. Esse resultado era um jato de água fria na cabeça dos obstinados. Depois de um desses ensaios, após sofrer um fracasso contundente um artista experiente ficou tão abalado com o ocorrido que saiu de Púchkino numa *tróica* para visitar-me na fazenda onde eu estava morando. Era alta noite. Acordaram-me; saí para receber o visitante em traje de dormir, e conversamos até o amanhecer. Dessa vez ele me ouviu como um aluno reprovado nos exames, e jurou que a partir daquele momento seria obediente e atencioso. Depois disto tive a oportunidade de lhe dizer tudo o que achei necessário e não pudera dizer antes, enquanto ele se sentia superior a mim.

Em outros momentos difíceis fui socorrido pelo despotismo de diretor de cena que aprendera com Kronek. Eu exigia e obrigava a me obedecerem. Muitos, porém, cumpriam apenas na aparência as minhas indicações de diretor, posto que ainda não estavam preparados para entendê-las com o sentimento.

Qual era a saída? Tinha de fundar em alguns meses uma companhia, um teatro, uma nova escola, e eu não via outro meio para realizar essa tarefa.

Agíamos de modo diferente com os artistas e alunos iniciantes, inexperientes. Eles não discutiam, simplesmente não tinham condições.

Tínhamos de mostrar-lhes ''como se interpreta'' um papel. Os atores jovens copiavam o diretor de cena, às vezes com acerto, ás vezes não, graças ao que se obtinha no fim das contas um esboço interessante do papel.

É claro que os mais bem dotados entre os jovens, como Moskvin, Gribúnin, Meierhold, Lujski, Lílina, Knípper e outros revelavam a sua iniciativa criadora.

Coube a Vladímir Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenko o papel de renovador do teatro no aspecto literário. Também nesse campo o teatro aguardava um inovador, uma vez que caducara muito do que então se mostrava no palco.

Niemiróvitch-Dântchenko organizou um novo repertório com uma seleção rigorosa e um gosto literário apurado. Ele o criou a partir de peças clássicas da literatura russa e estrangeira, de um lado, e de obras de autores jovens nos quais pulsava a vida daquela época, de outro.

Vladímir Ivânovitch começou com Tchékhov, por quem tinha alto apreço como escritor e de quem gostava como amigo. Esse envolvimento pode ser visto pelo seguinte fato: Vladímir Ivânovitch recebera o prêmio Griboiêdov (prêmio pela melhor peça da temporada) por uma peça dele justamente na mesma temporada em que se exibia *A gaivota* de Tchékhov. Ele considerou o fato injusto e renunciou ao prêmio em favor de *A gaivota.* É claro que o primeiro sonho de Vladímir Ivânovitch era mostrar no palco do nosso teatro essa peça de Tchékhov, autor que havia encontrado caminhos mais verdadeiros e necessários à arte daquele tempo. Entretanto havia um obstáculo bastante sério para a realização desse sonho: *A gaivota* já fora encenada anteriormente no Teatro Alieksandrinski de Petersburgo, e apesar da participação de grandes forças artísticas foi um fracasso estrondoso. Tchékhov assistiu a esse espetáculo, e tanto a montagem quanto o fracasso da peça produziram nele uma impressão tão angustiante que ele não queria sequer pensar numa nova montagem. Vladímir Ivânovitch teve muito trabalho para convencê-lo de que a obra não havia morrido após o fracasso do espetáculo, que não tinha sido exibida na forma adequada. Thcékhov não se decidia a experimentar mais uma vez as angústias de autor que já sofrera. Entretanto Vladímir Ivânovitch venceu e obteve dele permissão para montar *A gaivota.*

Mas um novo obstáculo se impôs a Vladímir Ivânovitch: naquela época poucos entendiam a peça de Tchékhov, que hoje se nos afigura tão simples. Ela parecia não-cênica, monótona, enfadonha. O primeiro a quem Vladímir Ivânovitch passou a persuadir foi a mim, que, como os outros, achei a peça estranha depois da primeira leitura. Meus ideais literários de então continuavam bastante primitivos. ele passou muitas tardes me explicando a maravilha da obra de Tchékhov. Sua habilidade para narrar o conteúdo das peças era tal que, depois de sua narração, elas ficavam interessantes. Mais tarde, em nossa atividade comum, quantas vezes essa capacidade fez sofrer a ele, a nós e ao teatro!

Acontecia de ele nos seduzir com seu relato de uma peça e de nós adotarmos para montagem, mas quando empreendíamos a primeira leitura verificávamos que muito do que ele dissera sobre a peça fora criação sua e não do autor. enquanto ele falava de *A gaivota,* a peça me agradava. Mas era só eu ficar sozinho com o livro e o texto na mão, voltava a sentir aborrecimento. Por outro lado, cabia-me escrever a *mise-en-scène* de *A gaivota* e o plano de montagem, uma vez que naquele momento eu conhecia melhor que os demais esse tipo de trabalho preparatório de diretor de cena.

Para realizar esse trabalho eu fui liberado em Moscou para ir à fazenda de um conhecido, onde eu devia escrever a *mise-en-scène* de *A gaivota,* o plano de direção cênica e montagem e enviá-los em partes a Púchkino para os ensaios preliminares. Naquele período os atores ainda eram inexperientes, razão por que era quase inevitável o método despótico de trabalho. Isolei-me no meu gabinete e ali escrevi uma minuciosa *mise-en-scène* da forma como a havia captado com minha sensibilidade, como a vira e sentira com o olho e o ouvido internos. Nesses momentos o diretor de cena não tinha tempo para o sentimento do ator! Naquela ocasião eu pensava sinceramente que era possível ordenar aos outros viverem e sentirem segundo ordem alheia: eu dava indicações para todos os atores e todos os momentos do espetáculo, e essas indicações eram obrigatórias.

Eu anotava tudo no caderno do diretor de cena: como e onde era preciso entender o papel e as indicações do autor, que tipo de voz usar na fala, como movimentar-se e atuar, para onde e como deslocar-se no palco. Aplicávamos desenhos especiais para todas as *mise-en-scènes* de entrada, saída, passagem, etc., etc. Eu tinha de fazer esse trabalho imenso e complexo em *A gaivota* num espaço de apenas três-quatro semanas, razão por que passei o tempo todo sentado no belvedere de uma das torres da casa, de onde se descortinava uma vista triste e desanimadora da estepe uniforme e infinita.

Para surpresa minha, o trabalho me pareceu fácil: eu via, sentia a peça.

Em resposta às minhas remessas, eu recebia de Púchkino elogios ao meu trabalho. Não me surpreendia que o próprio Vladímir Ivânovitch me elogiasse — ele estava envolvido com a peça e podia ser parcial com o tratamento que eu vinha dando a ela —; o que me surpreendia e alegrava era o fato de que os próprios atores contrários à peça escreviam o mesmo que Vladímir

Ivânovitch. Por último recebi a informação de que o próprio Tchékhov assistira a um ensaio de *A gaivota* em Moscou e aprovara o meu trabalho. Soube ainda pela mesma fonte que Tchékhov estava interessado pelo nosso teatro e previa para ele um grande futuro.

"Parece que ele gostou da gente" —, escreviam-me de Moscou.

# Começa a Primeira Temporada do Teatro

Ao voltar a Moscou, não mais encontrei os artistas em Púchkino: mudaram-se para a cidade, para o teatro que havíamos arrendado e estava à nossa disposição.

Ao me aproximar do teatro após o retorno das férias, não pude conter o tremor da emoção. Eu tremia pelo simples fato de saber que tínhamos um teatro, um palco, camarins, uma companhia de artistas autênticos, verdadeiros, que podíamos organizar naquele teatro aquela vida que há muito vislumbrávamos, livrar a arte de tudo o que era imprestável, criar um templo em vez de barraca. Mas qual não foi a minha frustração, quando me vi dentro da mesma barraca que pretendíamos destruir. De fato, o Ermitage do Kariétni Riad (não confundí-lo com o velho Ermitage de Lentovski, que não existia mais) estava naquele momento num estado deplorável: sujo, empoeirado, desconfortável, frio, sem calefação, com cheiro de cerveja e um ácido qualquer que ainda persistia das bebedeiras e farras do verão passado. Junto ao teatro havia um jardim, onde o público se divertia todo o verão com diversões várias ao ar livre. Quando o clima ficava ruim, os visitantes passaram para o teatro coberto. Todo o ambiente se adaptara às necessidades do espectador de jardim e levava a marca do mau tom, o que se refletia em tudo: no colorido das paredes, no desenho do papel de parede, na seleção das cores, na banalidade dos acabamentos, no luxo desprezível, nos letreiros afixados nas paredes, no pano de boca coberto de anúncios, no uniforme do pessoal de serviço, na seleção dos salgados do bufê e em toda a estrutura aviltante e o regulamento da casa.

Tínhamos de exterminar dali o mau gosto, mas não dispúnhamos de dinheiro para criar um ambiente decente para pessoas cultas. Todas as paredes e seus anúncios indecorosos simplesmente pintamos de branco, cobrimos o mobiliário desprezível por boas espaldeiras, estendemos tapetes decentes em todos os corredores que davam para a platéia para impedir que o ruído dos passos de quem passasse atrapalhasse a marcha do espetáculo. Retiramos as cortinas indecentes das portas e janelas, lavamos os vidros, pintamos os caixilhos, penduramos cortinas de tule, cobrimos os cantos antiestéticos com louro e flores, dando ao ambiente um aspecto agradável... Entretanto, por mais que se consertem cacaréus, deles não sai nada que preste: a gente conserta ou disfarça aqui, mas arrebenta ali. Por exemplo: resolvi pregar pregos no meu camarim a fim de pendurar uma prateleira na parede. Mas as paredes estavam tão decrépitas e finas (os camarins foram feitos de um simples galpão) que por causa das marteladas o tijolo pulou todo fora. Pior ainda aconteceu com o aquecimento do teatro, uma vez que todos os tubos estavam estragados e tivemos de consertá-los às correrias, e ainda por cima num momento em que o frio já tinha batido à porta e chegara a hora de aquecer o estabelecimento todos os dias. Aquela falha do teatro nos trouxe bastante sofrimento e retenção dos trabalhos. Mas nós não nos entregamos aos obstáculos, que eram muito sérios. Lembro-me de que em um dos espetáculos tive de arrancar da parede do meu camarim um traje que a ela aderira com o gelo e eu tinha de vestir imediatamente. Quantos ensaios tivemos de realizar ao som de marteladas ensurdecedoras nos tubos de metal que se consertavam às pressas para que tornassem a deteriorar-se no dia seguinte. A fiação elétrica também estava em desordem e passava por conserto, o que levava os ensaios a serem realizados à luz de cotos de vela, quase no escuro total. A cada dia tínhamos novas surpresas. Ora a decoração não cabia no palco e precisávamos fazer um novo galpão, ora tínhamos de simplificar a *mise-en-scène*, a montagem e a própria decoração da peça pela falta de espaço no palco, ora era forçado a abrir mão de um efeito

de minha preferência por falta de iluminação adequada no palco e aparelhagem mecânica.

Tudo isso atrasava o trabalho no momento de maior pressa, às vésperas da inauguração do teatro, que devia acontecer o mais breve possível por causa do total esvaziamento da caixa. Paralelamente a todo esse complicado trabalho financeiro, desenvolviam-se os trabalhos administrativos preparatórios. Já era necessário editar os cartazes anunciando a cobertura do teatro, fazia-se necessário pensar no nome da nova empresa, mas como ainda não havíamos detectado o seu futuro perfil, essa questão pairava no ar e ia sendo adiada indefinidamente. *Teatro Para Todos*, *Teatro Dramático*, *Teatro de Moscou*, *Teatro da Sociedade de Arte e Literatura* — todos esses nomes passaram pela crítica e não resistiram a ela. O pior é que não restava tempo para nos concentrarmos e pensarmos bem no problema colocado às pressas na ordem do dia. Toda a minha atenção estava voltada para entender o que finalmente acabaria entrando em cena dentre as peças ensaiadas. Às vezes, sentado em minha cadeira de diretor de cena acontecia-me sentir que num ponto do espetáculo a ação se prolongava em demasia, que em outro algo não havia sido concluído, que a montagem sofria de algum defeito que dificultava a impressão produzida pela obra. Se fosse possível ao menos uma vez examinar a peça de cabo a rabo, tudo ficaria claro, mas esse ensaio geral necessário e contínuo era impossível naquele momento. Além disso, a iluminação pálida dos cotos de vela não permitia examinar os grupos, a mímica dos atores, e obter uma impressão geral de toda a decoração. E de repente um ator chegava atrasado porque o haviam chamado para experimentar um traje, e no momento mais delicado chegava alguém e eu mesmo era chamado ao escritório em vista de um problema inadiável. Como Tântalo, eu corria atrás de algo que me fugia das mãos.

Num desses momentos de especulação do quadro que se formava do espetáculo, quando eu sentia que numa fração de segundos eu captaria o segredo da cena, do ato, da peça, ouvia ao pé do meu ouvido a voz de Vladímir Ivânovitch:

"Não dá mais para esperar. Sugiro que o nosso teatro se chame *Teatro de Arte de Moscou Para Todos*... Você concorda? Sim ou não? Precisamos resolver agora mesmo".

Confesso que no momento dessa pergunta inesperada eu achava indiferente como viesse a chamar-se o teatro. E, sem meditar, concordei.

Mas quando li nos jornais do dia seguinte o anúncio em nome do *Teatro de Arte de Moscou Para Todos,* fiquei apavorado, pois entendi a responsabilidade que havíamos assumido com a palavra *de arte.*

Fiquei extremamente inquieto.

Mas o destino me mandou o consolo: no mesmo dia, depois de trabalharmos com Vladímir Ivânovitch, Moskvin exibiu-se no papel de Fiódor e produziu sobre mim uma impressão imensa: chorei com a interpretação, chorei de comoção, movido pela esperança de que entre nós havia pessoas de talento capazes de transformar-se em grandes artistas. Eu tinha por que sofrer e trabalhar! Na mesma tarde fomos agraciados por A. L. Vichnievski no papel de Borís Godunóv, V. V. Lujski no papel de Ivã Chúiski, O. L. Knípper no papel de Irina, e outros artistas.

O tempo voava. Chegou a última noite, a noite de véspera da inauguração. Os ensaios terminaram, mas parecia que nada havia sido feito e que o espetáculo não estava pronto. Eu achava que os pequenos detalhes não concluídos estragariam todo o espetáculo. Queria passar a noite toda ensaiando, mas Vladímir Ivânovitch insistiu prudentemente em cessar os ensaios e permitir aos artistas concentrar-se e acalmar-se para o dia seguinte, o dia decisivo e solene de inauguração do teatro: o 14 de outubro de 1898. Até o término do último ensaio não consegui arredar o pé do teatro mesmo sendo tarde, uma vez que em casa eu não ia adormecer mesmo, razão por que fiquei sentado na platéia esperando que pendurassem a cortina de pano cinza, que, segundo nos parecia, deveria virar toda a arte de pernas para o ar, pelo inusitado e a simplicidade da sua forma.

Chegou o dia da inauguração. Todos nós, integrantes da empresa, compreendíamos nitidamente que o nosso futuro, o nosso destino estavam em jogo. Ou cruzávamos naquela noite o portão das artes, ou eles se fechariam na nossa cara. Neste caso só nos restaria o trabalho chato de escritório.

Todas essas idéias e perspectivas tristes que se desenhavam foram especialmente sensíveis no dia da inauguração aqui descrito. Minha inquietação aumentava com a sensação de impotência: o trabalho de direção de cena terminara, ficara para trás, chegara a vez dos artistas. Eles eram os únicos que podiam levar à luz o espetáculo, eu nada mais podia fazer, condenado a vagar, angustiar-me e sofrer atrás dos bastidores sem qualquer possibilidade de ajuda. Que situação: ficar confinado no meu camarim, quando lá, no palco, travava-se a grande batalha! Não surpreendia que eu desejasse aproveitar plenamente o último momento de participação ativa no espetáculo antes da subida do pano. Precisamente influenciar os artistas pela última vez.

Tentando reprimir em mim o pavor mortal diante do futuro, imaginando-me animado, alegre, tranqüilo e seguro, antes do terceiro sinal eu me dirigi aos atores com palavras estimulantes de comandante-em-chefe que lança o exército ao combate decisivo. O mal é que a voz não cessava de me trair, embargando-se por causa da respiração irregular... De repente tocou a abertura, abafando minhas palavras. Ficou impossível falar, e não me restou outra coisa senão começar a dançar a fim de dar vazão à energia que fervilhava em mim e eu desejava transmitir aos companheiros e jovens combatentes. Eu dançava, cantando, gritando palavras animadoras, com uma cara pálida de defunto, olhar assustado, respiração entrecortada e movimentos convulsos. Depois essa minha dança trágica foi batizada de *Dança da morte.*

"Konstantin Serguiêievitch, saia do palco! Sem demora! E não perturbe os artistas!" — ordenou-me em voz ameaçadora e firme meu auxiliar, o ator N. G. Alieksândrov, que recebera todo o poder durante o espetáculo que ele dirigia. N. G. Alieksândrov era dotado de uma capacidade excepcionalíssima nesse campo, de conhecimento da psicologia do ator, de autoridade e engenho em momentos decisivos.

Minha dança foi interrompida no meio do passo e eu, expulso e ofendido em meus sentimentos de diretor, deixei o palco confinando-me no meu camarim.

"Dei tanto de mim para esse espetáculo, e agora, no momento mais importante, me expulsam como se eu fosse um estranho!"

Não tenha pena de mim, leitor! Aquilo eram lágrimas de ator: somos sentimentais e gostamos do papel de *inocência ofendida* não só no palco mas também na vida!

Mais tarde eu, evidentemente, apreciei altissimamente a coragem cívica e o espírito de decisão de Alieksândrova.

O pano se abriu pela primeira vez na tragédia do conde A. K. Tolstói *O czar Fiódor.* A peça começa pelas palavras: "Tenho muita esperança nesse assunto!'' Esta frase nos parecia notável e profética naquele momento.

Não vou descrever um espetáculo que todos conhecem tão bem, vou falar apenas da montagem de alguns quadros hoje omitidos.

O primeiro deles representa um banquete em casa de Ivã Pietróvitch Chúiski, dado por este com a finalidade de colher assinaturas para uma petição sobre o divórcio do czar com a czarina. Os banquetes dos boiardos há muito têm seus clichês horríveis e desgastados nos palcos russos. Era preciso evitá-los a qualquer custo. Montei esta cena de modo mais interessante (''no telhado'', como a batizaram os atores). A decoração representa um terraço coberto, dentro do espírito russo, com imensas colunas de madeira. Ela ocupa a metade do palco à esquerda da platéia e é separada da ribalta e da platéia por uma balaustrada, que esconde a metade do tronco de todos os atores que se encontram atrás dela. Isto dava uma sutileza original à montagem. A metade do cenário à direita representa as cumeeiras com uma perspectiva que se distancia com uma vista de Moscou. Além da originalidade, o terraço coberto, limitado à metade da largura do palco, permite ao teatro economizar com o número de figurantes no papel do povo. Quanto menos espaço para os figurantes, tanto mais densa parece a multidão e menos participantes ela requer. Se o banquete fosse mostrado em toda a extensão do palco, pareceria ralo com o número de figurantes à minha disposição, pois a nossa pobreza daquele momento não nos permitia manter um quadro numeroso de colaboradores.

No fundo do cenário, o terraço coberto dobra a esquina da casa e esconde-se para a esquerda atrás dos bastidores. Na esquina foram dispostos astuciosamente os atores e colaboradores, que se movimentam muito e se precipitam para trás dos bastidores, o que leva os espectadores a sentirem distância e amplidão. Parece que também lá, do outro lado dos bastidores, há muita gente e a vida ferve estrepitosamente.

Boiardos em seus trajes coloridos, criados com bandejas imensas onde aparecem inteiros em todo o seu volume, leitões, grandes pedaços de carne bovina, frutas, legumes; barris de vinho rolando, uma enorme vasilha de madeira trazidos por mim de Nijni-Nóvgorod. Visitas tocadas, farreando; a bela princesa Mstislávskaia, percorrendo os visitantes com uma taça de vinho na mão, na condição de filha do anfitrião; rumor de vozes alegres e discussões sérias ou gracejos e, adiante, uma longa fila de boiardos assinando a petição, — tudo isso parecia inusitado e novo naquele tempo.

Merece atenção um outro quadro — ''No rio Iausa'', no qual o herói popular Chúiski, preso, é conduzido por ordem de Borís Godunóv para a cadeia, para a execução. A cena se passa numa ponte, nos arredores da cidade, à caminho da prisão. Do primeiro bastidor à direita (do espectador), que representa a estrada real, uma ponte de toros de madeira se estende em profundidade, através de todo o cenário, em direção ao último bastidor à esquerda. Ali uma ponte torna a descer para o chão, para a estrada real. Sob a ponte corre um rio, neste aparecem chatas, barcos a remo. Pela ponte movimentam-se e passam sem cessar diversas figuras características em antigos trajes de museu da faixa provinciana média da Rússia. À entrada da ponte há mendigos e um tocador de gusla, que canta uma canção do compositor Grietchâninov. Ela tem a função de instigar contra Godunóv o povo que passa pela ponte. A multidão pára, escuta, cresce um pouco, e diante dos espectadores, instigada pelos discursos do ancião centenário Kuriukov, fervoroso partidário de Chúiski, chega a um ânimo belicoso. Com a chegada de Chúiski, cercado de guardas, trava-se uma batalha desesperada. Os guardas vencem. Mulheres em pranto beijam os pés do seu herói popular, despedindo-se dele, que dá as últimas instruções antes de morrer.

# A História e os Costumes nas Montagens Teatrais

Não vou descrever todas as montagens do Teatro de Arte de Moscou. Foram muitas e há material pertinente em excesso. Além disso, muitos dos espetáculos se criavam sob a direção pessoal de Vladímir Ivânovitch, e mesmo estando a par do plano desses trabalhos eu não participava de processo de sua realização. Foi o que ocorreu, por exemplo, com a representação de várias peças de Ibsen como *Brand*, *Rosmersholm*, *Peer Gynt* e outras, com as adaptações de Dostoievski, que desempenharam um grande papel na vida de nosso teatro, como *Os Irmãos Karamázov* e *Nicolai Stavrêguin* — de *Ivânov* de Tchékov, de *Borís Godunóv*, de Púchkin, de *Anâtema* e outras peças de L. Andêiev, da *Miserere* de Iuschkiêvich, de *Haverá Alegria* de Marekovski. Tenho de limitar e reduzir o horizonte das minhas recordações e ainda por cima, agrupar de maneira muito especial o material, destacando somente o mais típico da evolução do Teatro de Arte e que maior influência teve sobre minha própria evolução artística.

Para pôr em ordem o material, começo subdividindo o trabalho do teatro em três períodos. O primeiro se estende da sua fundação, isto é, de 1898, até a revolução de 1905; o segundo período abrange o tempo compreendido de 1906 até a Revolução de Outubro, e o terceiro abrange da Revolução aos nossos dias.

Falarei primeiramente sobre o trabalho concernente ao primeiro período — o das buscas — uma breve descrição dos seus erros, desorientações, conclusões e resultados. Oxalá o leitor não estranhe a severidade e as exigências que vou expor a mim mesmo, ao meu trabalho e aos resultados obtidos, e não interprete essa severidade como exibicionismo: ela é natural para quem sempre procura o novo. Isso porque se o achado satisfaz o artista, este fica dormindo sobre os louros, cessam as suas buscas e susta-se a tendência a avançar. Para o espectador que se satisfaz com o presente, muito do que oferecia o ''Teatro de Arte de Moscou, diretores de cena, artistas e, em particular, eu mesmo, não raro parecia importante e nada mal. Todavia, para mim e muitos de nós, que sempre olhamos para a frente, o presente, o realizado, parece mais freqüentemente já envelhecido e atrasado em comparação com o que já se vislumbra como possível.

O primeiro período do Teatro de Arte de Moscou foi a continuidade da Sociedade de Arte e Literatura. E como naquela época, o nosso sentimento expansivo de jovens reagia a tudo o que mesmo temporariamente era novo, estava na moda e envolvia o mundo da arte. Nessas buscas não havia sistema nem ordem coerente, nem motivos orientadores suficientemente fundamentados. Depois de me ter lançado para um lado, fazia o contrário, levando comigo tudo o que tinha descoberto. Colocava-se o novo na bagagem e levava-se em sentido contrário, para a nova paixão que substituía a outra. No caminho perdia-se o adquirido anteriormente, muito do qual já conseguira degenerar e converter-se em clichê. Não obstante, alguma coisa importante e necessária se depositava nos esconderijos da alma criadora, ou se agregava às conquistas da técnica em processo de elaboração.

Assim caminhava e se desenvolvia o trabalho em muitas direções e caminhos. Estas linhas de perquirições criadoras, separavam-se uma das outras para voltarem a juntar-se e entrelaçar-se como os fios de um novelo.

Vou arrancar cada um deles e examiná-lo em separado. Oxalá nesse exemplo figurado cada fio personifique uma série longa, toda uma linha de realizações e perquirições congêneres.

A primeira série de espetáculos, típicos da etapa inicial de nossa atividade artística, seguiu a linha de obras de *costumes* e *históricas*. A este tipo pertencem as encenações de *O Czar Fiódor*, *A morte de Ivã, o Terrível*, o *Mercador de Veneza*, *Antígona*, *Henschel*, *O poder das trevas*, *Julio Cesar* e outras. Iniciarei pelo trabalho em *A morte de Ivã, o Terrível* de A. K. Tolstói, cuja natureza significou uma simples continuação do trabalho de diretor de cena e ator em *O czar Fiódor.*

Nesse trabalho pusemos em prática com intensidade e plenitude ainda maior, a linha histórica e de costumes, com todas as falhas e virtudes que lhes são próprias. Houve em *A morte de Ivã, o Terrível* algumas passagens bastante bem sucedidas que merecem uma breve referência. Por exemplo: a primeira cena na Duma.

Um palácio de teto baixo e abobadado, opressivo e sombrio, como todo o reinado de Ivã. É madrugada e está quase escuro. O clima é o mesmo duma igreja ante o início da missa matinal, quando ainda vão se chegando algumas figuras contritas, de caras concentradas e movimentos lentos ainda entorpecidos após o sono e vozes roucas e sonolentas. As pessoas formam grupos, falam pouco mas pensam mais. Os boiardos estão deprimidos, pois não há saída para sua situação. O Czar, o Terrível, acaba de renunciar ao trono e não há ninguém para substituí-lo e estão de tal maneira aterrorizadas que nem sequer ousam suplicar ''ao próprio'' que não cumpra a decisão tomada, que não renuncie ao trono. Vai rompendo a aurora. O primeiro raio solar acaba de penetrar através da pequena janela da parte superior e desliza por cima da cabeça do jovem boiardo, Borís Godunóv. E esse raio parece animá-lo. Pronuncia um discurso brilhante, entusiasmando a todos. Os boiardos saem em multidão para suplicar ao Czar.

Alguma cena ocorre no dormitório do Czar, do pecador arrependido, do servo de Ivã, o Terrível. Exausto pela vigília noturna, em hábitos monarcais, o Czar está acabando de rezar no seu oratório, onde estão acesas todas as velas, brilham o ouro e as pedras preciosas dos adornos metálicos dos ícones. Por uma pequena porta vê-se a alta figura negra que, com as últimas forças, faz reverência até tocar o chão. Por último, curvando-se muito para a porta, Ivã sai com dificuldade, rosto cadavérico e olhos apagados e caindo na poltrona junto à cama, completamente sem forças. A claridade azulada da alvorada insinua-se levemente pelas janelas. Os boiardos estão chegando. O Czar despe-se apressadamente e de camisolão deita-se, fingindo-se moribundo. Nas pontas dos pés, como condenados à morte, os boiardos se aproximam do leito com as cabeças baixas, rodeiam por todos os lados o Czar deitado, ajoelham-se lentamente, saúdam batendo as testas contra o chão estendidos e imóveis. Ivã não se mexe, finge dormir. Uma pausa aflitiva, uma palavra cautelosa e insinuante de Borís, e depois as súplicas ardentes de todos... O excêntrico Czar nega-se durante longo tempo, depois concorda em continuar, sob condições terríveis. Por baixo das cobertas vê-se uma perna magra, branca. Com muita dificuldade levanta-se do leito. Os presentes o ajudam, vestem-no, põem-lhe os paramentos reais, a coroa, o cetro e os demais atributos do poder, e à vista de todos o ancião macilento, mais morto que vivo, seco, transforma-se no Ivã, o Terrível, soberano aterrador, de nariz e olhos aquilinos. Com voz tranqüila e penetrante e como primeiro ato da sua nova ascensão ao trono, condena à morte o boiardo Sitzki pelo atrevimento de não ter vindo com os demais a suplicar-lhe de joelhos que reassumisse o trono. Repicam os sinos. A procissão real caminha solenemente rumo à catedral para orar. Com passos firmes e imperiosos, caminha atrás de todos um dos mais inteligentes e mais cruéis soberanos, Ivã Vasílievich Grezni, o Terrível.

Ao montarmos *O Czar Fiódor* e *A Morte de Ivã, o Terrível*, pensávamos em primeiro lugar abandonar a rotina teatral que reinava no estilo boiardo e nas peças antigas do teatro russo. É preciso dizer a verdade: esse clichê é especialmente desagradável, impertinente e contagiante. Basta tocá-lo uma vez, e ele nos envolve; penetra no cérebro, no coração, nos ouvidos e nos olhos. Era preciso encontrar a qualquer custo *novas* técnicas de interpretação de peças sobre boiardos que desalojassem as antigas. Não raro nós o conseguíamos graças à essência interior, que, é a base da arte. Em nosso zelo revolucionário, seguíamos diretamente para os resultados externos do trabalho criador, omitindo o mais importante estágio inicial: o nascimento do sentimento. Em outras palavras, iniciávamos pela encarnação sem haver vivido o conteúdo espiritual, a que precisávamos dar forma.

Sem ver outros caminhos, os atores partiram diretamente para o enfoque da imagem externa. À sua procura, vestíamos toda classe de roupagem, calçado, colávamos narizes artificiais, barbas, bigodes, púnhamos perucas e chapéus na esperança de captar o semblante, a voz e sentir fisicamente o mesmo corpo do personagem que queríamos representar. Visávamos a um simples acaso, ao êxito, e toda uma série de ensaios transcorrem na procura deles. Contudo, há males que vêm para bem. Também aqui pudemos tirar proveito, pois os artistas aprenderam a dominar o característico externo da imagem, e este é um aspecto importante da arte de representar. Junto com outras inovações externas, ele nos serviu para implantar e consolidar a *linha da história e dos costumes* em nosso teatro.

Confesso que eu mesmo continuava aplicando os recursos simplificados anteriores de direção de cena, ou seja, escrevia as *mise-en-scènes* no meu gabinete e todos os papéis visando a que os artistas jovens me copiassem, até que o meu modo de interpretar fosse por eles incorporado e tornado hábito. Que mais podia fazer? Eu não sabia ensinar aos outros, sabia apenas interpretar papéis e isto por intuição, sem haver tido escola nem disciplina, já que trouxera comigo ao teatro uma bolsa cheia de uma variedade de provas, procedimentos e métodos completamente desordenados, indiscriminados, não sistematizados, e nada mais me restava fazer senão meter a mão a esmo na bolsa e tirar o que pudesse.

O gênero histórico e de costumes teve grande êxito. Passamos a ser comentados na imprensa e na sociedade. Fomos definitivamente classificados como teatro de costumes, de detalhes naturais e de museu e encenação externa. Este equívoco criou raízes e vive ainda no público, embora durante o último quarto de século tenhamos percorrido um longo caminho pelas etapas mais diversas e opostas do desenvolvimento artístico e vivido toda uma série de evoluções e inovações. Mas a opinião pública é assim; se fixa o olhar num ponto, é só o que enxerga. A reputação que havíamos ganho mostrava-se inabalável.

De fato, nosso teatro sempre fora diferente do que muitos pensavam e continuam pensando. Surgiu e segue existindo em função dos problemas superiores da arte. A linha da história e dos costumes fora apenas uma etapa inicial e transitória do nosso desenvolvimento, e surgira por motivos diversos. Estes eram numerosos, predominando a preparação insuficiente dos próprios para os grandes problemas. Nós os protegíamos, disfarçávamos a sua imaturidade com a novidade dos detalhes históricos no palco.

Germinado pelas tradições de Schépkin, nosso teatro sempre reconhecia ao artista o lugar primordial no palco. Em função dele e para ele, fazíamos tudo o que nos era possível. E naquele tempo a situação dos colegas jovens e principiantes era difícil, e eles precisavam de ajuda. Tinham sobre seus ombros uma tarefa difícil e uma responsabilidade acima das forças de atores ainda carentes de suficiente experiência e conhecimento. Ao mesmo tempo, o teatro precisava do sucesso para existir, e uma vez que os nossos jovens estavam maduros para ele, tínhamos de encobrir sua imaturidade, por um lado e, por outro, recorrer à ajuda dos demais co-criadores do espetáculo e transferir para eles grande parte do nosso trabalho de criação coletiva.

Quando o teatro dispunha de um pintor de talento, sua criação de trajes e decorações tornava-se o centro de gravidade do espetáculo. Tendo o teatro um elenco de diretores de cena, suas criações faziam o sucesso, surpreendendo os espectadores, com o luxo e novidade da montagem e disfarçando ao mesmo tempo os erros e a inexperiência dos artistas. Sob o manto protetor do diretor de cena e do pintor, sem que ninguém percebesse, proporcionávamos aos atores a possibilidade de se formarem e à companhia a de constituir-se.

A montagem saía ainda mais realista porque os diretores de cena, que então dispunham de um elenco de artistas inexperientes, viam-se forçados a colocar-lhes os mais simples problemas de criação, para os que serviam de material as lembranças da vida e da prática cotidiana que conheciam. Era natural que também esta circunstância colaborasse para que em nossa cena se afirmasse a linha histórica e de costumes. Para isto ainda contribuía o clima revolucionário que então imperava no teatro. Nosso lema era: "Abaixo o obsoleto! Viva o novo!"

Mal aprendiam a caminhar pelo tablado, os jovens começavam a resmungar contra a inutilidade do velho sem ter tido tempo sequer de estudá-lo na forma devida. Tratávamos com grande menosprezo o teatro e o ator da escola anterior e só falávamos da criação de uma arte nova. Esse clima foi forte sobretudo no período inicial, provavelmente porque nele sentíamos instintivamente a nossa justificação e nosso direito a uma existência posterior.

Considerando os convencionalismos que imperavam na maioria dos teatros, o que nos parecia mais moderno, mais surpreendente e mais revolucionário naquele momento? Para a perplexidade dos contemporâneos, eram o realismo espiritual, a verdade da vivência, do sentimento artístico. Isto é o mais difícil da nossa arte, requer um longo trabalho prévio de preparação interior.

Mas os revolucionários são impacientes. Precisam mudar o mais rápido possível o antiquado, ver o mais rápido possível os resultados claros, convincentes e necessariamente eficazes da mudança realizada e das vitórias, precisam criar com a maior rapidez a sua arte, a nova.

A verdade material exterior é a primeira a saltar à vista; é ela que logo se vê e abrange que se aceita como conquista da arte autêntica como descoberta feliz, como o trunfo do novo sobre o velho. Caindo no realismo externo, enveredamos pela linha do menor esforço.

Por uma questão de justiça, devemos dizer que entre todos nossos erros de então, escondia-se, talvez inconscientemente para nós mesmos, uma essência criadora muito importante, a base de toda a arte: *a tendência para a autêntica verdade artística*. Para nós, esta verdade artística era então mais exterior, era a verdade dos objetos, do mobiliário, do vestiário, dos acessórios, da luz cênica, do som, da imagem externa do intérprete e sua vida física exterior. Mas o simples fato de termos conseguido levar a verdade autêntica, mesmo exterior, a um palco em que naquele momento imperava a mentira teatral, nos abriam certas perspectivas para o futuro.

# A Linha do Fantástico

A linha do fantástico abrange uma nova série de montagens no nosso teatro, incluindo-se aí *Branca de neve* e mais tarde, *O Pássaro azul.*

O fantástico no palco era a minha paixão antiga. Por ele eu estava disposto a montar uma peça. Era alegre, bonito, divertido; era o meu descanso, a minha brincadeira, que vez por outra é necessária ao artista. Diz uma cançoneta francesa: *De temps en temps il faut prendre un verre de Clicot!**

Para mim, o fantástico é algo parecido a um copo de champanha espumoso. Por esta razão levei a cena com grande prazer *Branca de neve* e *O Pássaro azul.*

É alegre inventar o que nunca sucede na vida, mas que, não obstante, é verdade, aquilo que existe dentro de nós, no povo, nas suas crenças e imaginação.

*Branca de neve* é um conto, um sonho, uma lenda nacional, escrito, narrado em versos magníficos e sonoros por Ostrovski. Pode-se pensar que esse dramaturgo, o chamado escritor realista e de costumes, nunca escreveu nada além de versos maravilhosos e não se interessou por mais nada exceto pela poesia pura e o romântico.

Esboçarei alguns momentos da encenação. Por exemplo, o prólogo. A decoração representa uma montanha coberta de árvores e arbustos, sob enormes montes de neve. A vegetação mais espessa fica na parte baixa, junto à ribalta. O inverno e o frio arrancaram das árvores e arbustos toda a folhagem e agora os galhos negros e tortos se estendem para todos os lados, rangendo e batendo uns nos outros, sob as rajadas de vento forte. Da ribalta para cima, ao ponto mais alto do palco no fundo, em toda a amplidão do cenário, elevam-se plataformas com patamares os mais diversos, em cima e embaixo. Sobre eles foram colocados sacos grandes abarrotados de feno, representando a superfície irregular coberta de neve. As árvores e arbutos estão carregadas de flocos de neve, esmagados pelo seu peso. De longe ouve-se o cantar duma grande multidão. São os habitantes de uma próspera aldeia do reinado de Berendey que, segundo o ritual pagão, festejam o Carnaval, conduzem um espantalho, imagem carnavalesca de palha, que finalmente é jogado às chamas. A alegre multidão de jovens berendeianos, cantando e dançando junto com os velhos, homens e mulheres, irrompem em cena; correm pelas encostas da montanha, caem, tornam a levantar-se dançam em roda ao redor do espantalho e afastam-se procurando o lugar mais adequado para queimá-lo. Só alguns casais de namorados, talvez se prevenindo contra a abstinência da Páscoa, escondem-se por trás das árvores e trocam beijos intermináveis. Por último, eles também se afastam correndo entre risos e brincadeiras. Sobrevem um silêncio solene, no bosque cheio de mistérios passeia o vento, rangem as árvores, açoita uma tempestade de neve e logo se ouve de longe uma autêntica sinfonia: é Diéd-Moróz* de sons confusos que se aproxima. A distância ouve-se o seu ulular de herói lendário, que é respondido da mesma forma de algum ponto distante por toda sorte de espíritos impuros do bosque, animais e árvores. Ao mesmo tempo, em pleno proscênio, onde se destacam os galhos secos dos arbustos, estes começam a mexer-se como centenas de dedos que batem uns contra os outros. Ouve-se um estalo, um rangido; este se transforma em gemidos que transbordam em pios e ganidos de toda uma família de silvanos, silvanas e silvaninhos. Estão ocultos nesses arbustos, ou melhor, eles mesmos são os arbustos, mas de repente, como se irrompessem do solo, transformam-se não se sabe se em árvores ou em seres esquisitos com troncos amorfos, inclinados, cobertos de cascas de madeira com cabeças quadradas, parecidas a troncos de madeira, ou árvore cortada. Em todas as direções, crescem e pendem galhos e ramos tortos; dois imensos galhos tortos fazem a vez de braços. Alguns destes seres estranhos são magros e compridos, como árvores secas, cobertas de um musgo grisalho como se fosse barba, e de cabelos brancos como a neve feito os dos velhos; outros são gordos, obesos, têm os cabelos esvoaçantes como os das mulheres e cobertos de flocos de musgo e neve, e uns terceiros são pequenos como crianças. Todos se levantam de corpo inteiro, põem-se a correr, como se procurassem alguém no proscênio. Toda esta família movimentada e irrequieta de silvaninhos causam a impressão de um bosque reavivado e cria um truque cênico completamente inesperado, assutando as damas nervosas das primeiras filas.

---

* Marca de champanha francês. (N. do T.)

* Figura das lendas eslavas idêntica ao Papai Noel, que o personifica no Natal e o frio em outras ocasiões (N. do T).

O fantástico sai bem quando o espectador não percebe logo como foi preparado o ardil. Também naquele momento era impossível se dar logo conta de que os arbustos que se estendiam no proscênio desde o início do ato eram apenas homens, disfarçados. Um urso despertado põe a cabeça para fora entre os silvanos que se agitam. Sobre o branco fundo níveo ele é esplêndido: parece vivo, enorme, peludo, com uma lã magnífica.

A ilusão era completa e não dava para adivinhar como tinha sido feita essa fera. Era difícil crer que dentro dele estivesse escondido um dos nossos colaboradores, que suava nessa roupa de pele de urso morto, numa carcaça que moldava bem os contornos da fera. O intérprete desse papel esteve durante muito tempo no jardim zoológico observando a vida e os hábitos dos ursos. Um monte de neve escondia a parte inferior do tronco e das patas, que às vezes se descobriam no movimento. Mas nem aqui a figura se deixava trair pois as partes que atrapalhavam os contornos da fera estavam cobertas de pele branca, que se confundia com a tonalidade da neve.

Ao mesmo tempo, por trás do cenário ouviam-se gritos e ecos que se aproximavam adensando-se e crescendo até chegar ao mais intenso fortíssimo. Para julgar as suas dimensões, convido o leitor a olhar mentalmente atrás dos bastidores.

Imagine uma multidão humana: os diretores de cena, os atores, coristas, músicos da orquestra, todos os empregados do palco e da oficina, uma parte dos bilheteiros e muitos da administração. Cada um tinha recebido três e até quatro instrumentos da nossa orquestra original, composta de um imenso número de gaitas, apitos, matracas, ocarinas e outros aparelhos toscos que inventamos e produziam sons esquisitos e desconhecidos indefinidos e bastante raros. Como gemidos, suspiros, gritos, uivos. Resultava, assim, uma orquestra de umas setenta pessoas, em que cada um manejava três ou quatro instrumentos, de modo que

no total, de 200 a 250 instrumentos gritavam, batiam e gemiam. Alguns habilidosos davam o jeito de tocar com os pés, pressionando umas tabuas que rangiam e chiavam como árvores velhas. Quando o forte atingia a nota máxima, dos bastidores à direita desabava no palco uma nevasca, representada por um jato de papeizinhos brancos lançados pelo ventilador. Atrás desse jato, o tule preso a paus agitava-se num movimento policrômico. E no meio dessa tempestade de neve, descia a montanha com passos pesados o imenso Diéd Moroz com um grande gorro de pele branca e uma comprida barba branca que chegava à cintura, num formosíssimo traje de museu, enfeitado de peles das mais diversas cores ao estilo oriental. Caminhava ululando e, ao chegar, refestelava-se sobre uma grande colina de neve, e era recebido com o alegre riso infantil pela pequena Branca de Neve, e o urso negro que tratava de beijá-lo enquanto a filha levada montava no lombo do animal, brincava ou rolava com ele na neve.

Vejamos outro quadro da minha montagem de *Branca de Neve.*

O palácio do Czar Berendey, esteta, filósofo, protetor das artes, da juventude e do seu amor puro e ardente pelas moças formosas, as berendeianas, em cujos corações o deus Larila acende paixões tempestuosas na primavera. O Czar está cuidando da decoração do seu palácio. Junto com seus ministros e pessoas íntimas, está sentado numa passagem coberta, de onde se descortina uma paisagem maravilhosa sobre o ditoso e ingênuo burgo de Berendey. A obra do palácio segue de vento em popa. Todo o lado esquerdo — colunas e cantos isolados da casa, está ocupado pelos andaimes e em todas as partes realizam-se trabalhos de pintura. O próprio Czar empoleira-se num ponto alto junto à coluna mestra que sustenta o teto e, com o pincel, como se aplicasse os santos óleos, pinta uma florzinha tenra. Ao seu lado, sentado no chão, o seu ministro principal, Bermiata, de mangas arregaçadas e com a barra do seu manto bizantino levantada, pinta de uma só cor os painéis do terraço com um pincel grande. Ao longo da ribalta, bandurristas cegos, cantores de lendas, cantam glórias ao rei e ao sol de costas para o público, sentados num tronco de madeira que restou da obra. Acompanha-os uma melodia de arranjo ingênuo de cornetas rústicas, pífaros, flautas, liras rústicas com uma roda giratória que arranha as cordas. O canto do ritual eclesiástico dá à cena solenidade litúrgica. Em cima, em dois andaimes pendurados no teto, estão dois anciãos pintores de ícones, com longas barbas brancas como de santos. Voltados para o teto e à semelhança do czar, eles também parecem aplicar os óleos, fazendo desenhos delicados. Ouve-se a voz maravilhosa e de excepcional beleza de Berendey, que discorre sobre o sublime, o amor e a juventude perdida. É a voz do debutante ator V. I. Ktchálov interpretando Berendey. Depois o czar fica sabendo que aparecera na aldeia a formosa Branca de Neve e que o hóspede oriental, Misguir, comprometido em casamento com a jovem Kupava, a havia traído por Branca de Neve. Um crime horrível! Ofender o coração de uma donzela, trair o juramento! No reino de bondade e patriarcal de Berendey não se perdoa esse pecado.

"Convocar todo o povo ao juízo real!" — ordena o soberano. — "Intimar o criminoso!"

Ao som da música, Kupava se queixa e chora aos pés do czar, enquanto este, como um sacerdote, paramenta-se com seus magníficos trajes reais, obra das atrizes Lílina e Grigórieva.

Aqui entra em ação uma orquestra original composta unicamente de tábuas, como a que havíamos ouvido no Krêmlin de Rostov. Só havia uma diferença: em Rostov eram os sinos que batiam enquanto que aqui eram tábuas. Umas, maiores, substituíam os sinos graves; seguiam-se tábuas cada vez menores, chegando a minúsculas, como se fossem harmonias de sinos. Em cada tábua tirava-se o seu ritmo, a sua melodia. Havia também um acompanhamento harmonioso, feito com um acorde de tábuas de diversas tonalidades. Para essa orquestra de tábuas foram escritas notas musicais e realizados ensaios. No ruído dessas tábuas foram incluídas exclamações e chamados de arautos; os gritos foram elaborados musicalmente, com recitativos populares típicos, fiorituras pitorescas e cadências originais com as quais enfeitam os seus gritos e exclamações os mascates, os arquidiáconos, as carpideiras e os leitores do *Evangelho* e dos *Apóstolos* nas igrejas. Os arautos foram distribuídos em todos os cantos do palco e além dele, com a respectiva disposição por vozes. Os baixos trovejam os seus gritos, os tenores se derramam em suas fiorituras, uns pesados, outros alegres como se cacarejassem, outros cantando melodiosamente em modulações vigorosas. Às vezes os tenores combinam com os contraltos, depois são substituídos por vozes masculinas graves. Alguns gritam diretamente para o público, de uma posição bem próxima do teto do próprio pavilhão do teatro, por assim dizer, dos sótãos dos palácios de Berendey, e põem suas cabeças para fora das janelas em direção ao público.

Atendendo às batidas e aos chamados dos arautos, o povo vai se reunindo paulatinamente. Entra como se fosse num templo, de mãos piedosamente postas como os santos dos ítalos. Começa o julgamento popular que termina com a glória ao rei. Enquanto isso, a encantadora e sapeca Branca de Neve, culpada de todas as desgraças amorosas, corre de pincel na mão como se nada tivesse acontecendo e por brincadeira vai lambuzando todos os vasos, pintando tudo o que encontra à sua frente. Depois de abandonar esta brincadeira, inventa outras e, sem qualquer cerimônia, como fazem as crianças, examina os botões de pedras preciosas da roupa do próprio czar, que acaricia amorosamente a encantadora menina.

O relato da montagem desse ato me trouxe à memória um caso interessante, que vou narrar uma vez que ele nos introduz nos mistérios da alma criadora com seus processos insconscientes.

Ao ensaiarmos o começo desse ato, eu me deliciava com os pintores de ícones pendurados no teto entre os andaimes, estava de bom humor e fantasia solta. Mas os colaboradores, que há horas estavam pendurados no teto, recusaram-se a continuar trabalhando. De fato, não era fácil passar o ensaio inteiro se balançando em andaimes. Tiraram-nos de lá, o teto ficou vazio. E eu me senti um Sansão de cabelos cortados, sem a força anterior. Eu murchei. Não era um capricho, acontecia contra a minha vontade. Eu queria animar-me sinceramente, sacudir a fantasia, mas tudo inútil. Finalmente tiveram pena de mim e tornaram a pendurar os andaimes com os figurantes, e comigo aconteceu uma metamorfose: recobrei imediatamente o ânimo. Que coisa estranha! Por quê?...

Muitos anos se passaram. Certa vez eu estava em Kíev, na catederal de São Vladímir. Ela estava vazia, numa das naves ouvia-se o canto baixinho de uma oração. Lembrei-me de que bem antes da montagem de Branca de Neve, quando a catedral ainda estava em construção, eu ali estivera em visita ao pintor V. Vaznietzov. Naquela ocasião a catedral me pareceu vazia, e de cima, da cúpula, reflexos vivos de luz caíam e se espalhavam no centro do templo; feixes inteiros e fluxos de raios pareciam umedecer com os seus respingos as partes mais brilhantes dos adornos metálicos dos ícones. Em meio ao silêncio que ali imperava ouvia-se o canto dos pintores de ícones, que pendurados ao teto em seus andaimes pareciam realizar o ritual da aplicação dos santos olhos. Eram homens de barbas brancas. Foi aí que nasceu em mim o clima do quadro do czar Berendey em *Branca de Neve*! Só agora entendo a fonte dos meus planos criadores e os caminhos que os levaram às cenas.

O espetáculo *Branca de Neve* é notável ainda por ter marcado a estréia do extraordinário e talentoso artista da nossa companhia V. I. Katchálov, que pouco a pouco foi obtendo um imenso sucesso e conquistando a condição de corifeu.

O papel de Branca de Neve foi interpretado magnificamente por Lílina, os de Bobil e Bobílikha por Moskvin e Samárova.

Foi magnífica a música composta especialmente para nós pelo compositor Gretchâninov.

O espetáculo não teve êxito. O sucesso talvez tenha sido impedido pelo fato de que as decorações dos últimos dois atos não cabiam no palco e exigiam o entreato excessivamente longo para a sua mudança. Por isto os dois atos tiveram de ser feitos com a mesma decoração o que confundiu totalmente a *mise-en-scène* e provocou uma redução indesejável da peça.

## A Linha do Simbolismo e do Impressionismo

Continuando a reagir a tudo o que havia de novo, nós nos deixamos levar pelo *simbolismo e impressionismo* que então dominavam na literatura. Niemiróvitch-Dântchenko instigou em nós senão a paixão por Ibsen pelo menos o interesse por ele, e durante muito anos montou as peças: *Hedda Gabler*, *Quando mortos*

*nós despertamos*, *Os espectros*, *Brand Rosmersholm*, *Peer Gynt*. Coube-me montar apenas duas peças dele: *Um inimigo do povo (Dr. Stockmann)* e *O pato selvagem*, que também foram preparados sob observação literária de Vladímir Ivânovitch.

Mas o *simbolismo* estava acima das nossas forças de atores. Para interpretar obras simbólicas, é preciso familiarizar-se profundamente com o papel e a peça, interpretar e deixar-se impregnar do seu conteúdo espiritual, cristalizá-la, polir o cristal obtido, encontrar para ele uma forma artística clara que sintetiza toda a essência multifacética e complexa da obra. Para semelhante tarefa éramos poucos experientes e a nossa técnica interna estava insuficientemente desenvolvida. Os peritos atribuíam o insucesso dos atores à orientação realista do nosso teatro que, segundo ele, não se dava bem com o simbolismo. Em realidade, porém, a causa era outra, exatamente a oposta: em Ibsen nós não fomos suficientemente realistas no que se referia à vida interior da peça.

O *simbolismo*, o *impressionismo* e todos os outros refinados *ismos* em artes pertencem a supraconsciência e começam onde termina o ultra natural. Mas só quando a vida espiritual e física do artista em cena desenvolve-se *naturalmente*, normalmente, pelas leis da sua própria natureza, o supraconsciente sai dos seus esconderijos. A mínima violência contra a natureza, e o supraconsciente esconde-se nas entranhas da alma, protegendo-se da grosseira anarquia muscular.

Naquela época nós sabíamos suscitar arbitrariamente em nós mesmos o estado natural, normal em cena. Não sabíamos criar na nossa própria alma o terreno propício para a supraconsciência. Filosofávamos demais, exibíamos erudição, mantínhamo-nos na superfície da consciência. O nosso símbolo vinha da mente e não do sentimento, era forjado e não natural. Em suma, éramos incapazes de polir para tornar símbolo o realismo espiritual das obras que interpretávamos.

É verdade que as vezes a inspiração nos vinha diretamente de Apolo, por acaso e por causa que nós mesmos desconhecíamos. Em um ensaio geral, eu mesmo tive a sorte de sentir de modo sincero e profundo o momento trágico do papel de Lpevborg (Hedda Gabler), quando, após perder o manuscrito, ele vive os últimos minutos de desespero antes do suicídio.

Esses momentos felizes aconteciam a mim e a outros colegas artistas por força do simples acaso, que evidentemente não pode servir de fundamento para a arte.

Talvez houvesse outra causa de cunho puramente nacional, que tornasse o símbolo ibseniano difícil para a nossa compreensão. Pode ser também que nunca os "cavalos brancos de Rosmers holm" nunca venham a ser para nós o que é para o homem russo pelo menos na crença no carro do profeta Elias, no qual ele passeia pelo céu durante a tempestade no dia de São Elias.

Talvez Tchékhov estivesse certo quando certa vez, sem nenhum motivo, rolou longamente de rir e inesperadamente, como sempre o fazia, exclamou:

"Tenha dó! Artem não pode interpretar Ibsen!" E de fato, o norueguês Ibsen e o russo genuíno Artem eram inconfundíveis.

Será que a exclamação profunda de Tchékhov não se referia a todos nós artistas, simbolistas ibsenianos recém-forjados?

# A Linha da Intuição e do Sentimento

## *A gaivota*

Mais uma série das nossas montagens de trabalhos desenvolveu-se pela linha da intuição e do sentimento. Nesta série eu incluiria todas as peças de Tchékhov, algumas de Hauptmann, até certo ponto *A desgraça de ter inteligência* de Griboiêdov, as peças de Turguêniev, as encenações de Dostoievski e outras.

A primeira montagem dessa série foi a peça de Tchékhov *A gaivota*.

Não vou descrever os espetáculos das peças de Tchékhov, pois isto seria impossível. Do seu encanto consiste em que não se traduz por palavras mas está oculto sobre elas ou nas pausas, ou nas concepções dos atores, na irradiação do seu sentimento interior. Aí ganham vida em cena até os objetos mortos, os sons, as decorações, as imagens criadas pelos artistas, e o próprio clima da peça e de todo o espetáculo. Isso aqui reside na intuição criadora e no sentimento artístico.

A linha da intuição e do sentimento me foi sugerida pelo próprio Tchékhov. Para revelar a essência interior das suas obras, é necessário fazer uma espécie de escavação das suas profundezas espirituais. Evidentemente, isto é exigido por qualquer obra de arte com conteúdo espiritual profundo. A Tchékhov isto se refere em medida maior, pois não há outros caminhos para chegar a ele. Todos os teatros da Rússia e muitos da Europa tentaram transmitir Tchékhov com técnicas antigas de interpretação. E o que aconteceu? As tentativas fracassaram. Mencionem pelo menos um teatro ou um único espetáculo que tenha mostrado Tchékhov em cena através da teatralidade comum. E não foi qualquer um que tentou montar as suas peças, mas os melhores artistas do mundo, aos quais não se pode negar nem talento, nem técnicas, nem experiências. Só o Teatro de Arte de Moscou conseguiu levar à cena alguma coisa do que nos legou Tchékhov, e o fez no momento em que os artistas e a companhia estavam em fase de formação. Isto aconteceu porque tivemos a sorte de encontrar um novo enfoque para ele. — É um enfoque especial, e esse especial constitui a nossa principal contribuição para a arte dramática.

As peças de Tchékhov não revelam logo o seu valor poético. Depois da leitura, você diz para si mesmo: "é boa, mas... não tem nada de especial, nada de surpreendente. Tudo como deve ser. Tudo conhecido... verídico... não novo..."

Não raro o primeiro contato com as suas obras chega a ser frustrante. Parece que nada temos a falar sobre elas após sua leitura. A fábula, o enredo?... Podem ser expostos em duas palavras. Os papéis? Há muitos bons, mas não há aqueles papéis vantajosos, aos quais o ator se lança à procura de um repertório de bons papéis (tal repertório existe). Na maioria são pequenos papéis, "sem o fiozinho condutor" (ou seja, são papéis de uma folha, que não exigem linhas para a costura), nos quais nos lembramos de algumas palavras da peça, da cena... Entretanto, coisa estranha: quanto mais soltamos a memória, mais temos vontade de pensar na peça. Algumas passagens, pela sua ligação interna, nos obrigam a pensar em outras ainda melhores e finalmente em toda a obra. Relemos várias vezes e sentimos no seu interior camadas profundas.

Coube-me interpretar nas peças de Tchékhov o mesmo papel centenas de vezes, mas não me lembro de um único espetáculo durante o qual não se tenham revelado em minha alma nova sensações e na própria obra novas profundidades ou sutilezas que antes eu não havia percebido.

Tchékhov é inexaurível porque, apesar da trivialidade que para uns ele sempre representaria, no seu *leitmotiv* fundamental, espiritual, fala sempre não do humano fortuito, particular, mas do humano com maiúscula.

É por isto que o seu sonho com a vida futura na terra não é um sonho pequeno, um sonho trivial, estreito mas ao contrário, é um sonho amplo, grande ideal, que provavelmente continuará irrealizável, há de servir de meta mas cuja realização não se poderá conseguir.

Os sonhos de Tchékhov com a vida futura falam de uma elevada cultura do espírito, do Espírito Universal do Homem que precisa não de ''três metros de terra'' mas de todo o globo terrestre, falam de uma vida maravilhosa para cuja criação precisamos trabalhar, suar e sofrer mais duzentos, trezentos, mil anos.

Isto pertence ao campo do eterno, no qual não conseguimos pensar sem emoção.

Suas peças são muito ativas, mas esta atividade não está na forma externa mas em sua evolução interior. Na própria inatividade das criaturas por ele criadas reside a complexa ação interna. Tchékhov demonstrou melhor do que ninguém que a ação cênica deve ser entendida do sentido interno e que só neste, livre de qualquer pseudo-representação cênica, pode-se construir e fundamentar a obra dramática no teatro. Enquanto a ação externa no palco distrai, diverte ou incita os nervos, a ação interna contagia, abrange a nossa alma e toma conta dela. É claro que melhor ainda acontece quando as duas ações, a interna e a externa, estão presentes na obra de forma intimamente ligada. A obra apenas sai ganhando na sua plenitude e no seu caráter cênico. Entretanto a ação interna deve estar em primeiro lugar. Por isto se enganam aqueles que interpretam nas peças de Tchékhov a própria fábula, deslizando pela superfície e representando as imagens externas dos papéis sem criar as imagens internas e a vida interna.

Em Tchékhov é interessante a configuração espiritual das suas criaturas.

Engana-se quem geralmente procura nas peças de Tchékhov *interpretar, representar.* Em suas peças é preciso *ser*, ou seja, *viver, existir*, seguindo a artéria principal da alma plantada profundamente no interior. Aqui Tchékhov é forte pelos mais variados procedimentos, amiúde inconscientes, de exercer influência. Em algumas passagens é *impressionista*, em outras *simbolista*, onde precisa é *realista*, chegando às vezes a ser quase *naturalista*.

É noite, desponta a lua, duas pessoas — um homem e uma mulher, trocam frases que quase nada significam, prova apenas de que estão dizendo o que não sentem (as criaturas de Tchékhov se comportam freqüentemente dessa maneira). Ao longe tocam ao piano uma valsa trivial de taberna, que nos leva a pensar na miséria do espírito, na trivialidade, no cotidianismo do meio. E de repente um pranto inesperado, que irrompe do fundo do coração apaixonado e sofredor de uma moça. Depois apenas uma frase curta, exclamativa:

''Não posso... não posso eu... não posso...''

Essa cena toda nada diz formalmente, mas excita uma infinidade de associações, lembranças, sentimentos inquietos.

Um jovem desesperadamente apaixonado, por falta do que fazer e de maneira absurda, coloca aos pés da sua amada uma linda gaivota branca morta. Trata-se de um magnífico símbolo de vida.

Outro exemplo: o aparecimento maçante de um professor prosaico, que durante toda a peça importuna a mulher com uma única frase com a qual lhe apoquenta a paciência: ''vamos embora... a criancinha está chorando...''

Isto é realismo.

Depois, de repente, a cena repugnante de baixaria da mãe cabotina xingando o filho idealista.

Quase naturalismo.

E no final: uma noite de outono, as gotas da água da chuva batendo na janela, o silêncio, o jogo de cartas e ao longe uma valsa triste de Chopin; depois esta se cala. Em seguida um disparo... uma vida que termina.

Isto já é impressionismo.

Tchékhov sabe como ninguém escolher e transmitir os estados de alma das pessoas, extratificá-los em cenas acentuadamente contraditórias do cotidiano e borrifá-los com as farpas do seu humor genuíno. E faz tudo isto não só como artista de gosto apurado, mas também como homem que conhece o segredo do poder sobre os corações dos artistas e dos espectadores.

Passando de modo imperceptível de um estado de alma a outro, ele conduz as pessoas atrás de si.

Vivendo cada estado de alma separadamente, a gente se sente na terra, entrando no âmago de uma rotina mesquinha e conhecida, que provoca em nossa alma uma grande angústia e que procura uma saída. Mas Tchékhov nos familiariza de modo imperceptível com seu sonho, sonho esse que indica a única saída para a situação, e nós nos precipitamos para sair dela com o poeta.

Ao enveredarmos por essa linha de um mineral aurífero situado em profundidade, nós seguimos adiante, e mesmo quando voltamos à superfície continuamos a sentí-la sob as palavras e as ações do papel e da peça.

Ao olho cego parece que Tchekhóv desliza pela linha externa da fábula, dedica-se a representar os costumes, os pequenos detalhes da vida. Mas ele precisa de tudo isto apenas como contraste ao sonho elevado, que vive sempre em sua alma consumindo-se em expectativas e esperança.

Tchékhov domina igualmente, no palco, tanto a verdade externa quanto a interna. Na vida externa das suas peças, ele sabe como ninguém empregar e dar vida aos acessórios de cartão mortos, decorações e efeitos luminosos. Refinou e aprofundou os nossos conhecimentos sobre a vida dos objetos, sons e luz no palco, que tanto no teatro como na vida exercem imensa influência sobre a alma humana. O lusco-fusco, o nascer e o pôr do sol, a tempestade, a chuva, os primeiros acordes matinais dos pássaros, o tropéu dos cavalos pela ponte e o ruído da carruagem que se afasta, o badalar dos relógios, o cri-cri do grilo e o badalar dos sinos lhe são necessários não para produzir um efeito cênico externo mas para nos revelar a vida do espírito humano. Como separar a nós e tudo o que aconteceu dentro de nós dos mundos da luz, do som e dos objetos, entre os quais vivemos e dos quais tão intensamente depende a psicologia humana? Foi inútil rirem de nós pelos grilos e outros efeitos sonoros e luminosos dos quais lançávamos mão nas peças de Tchékhov, apenas dando vida às inúmeras rubricas do autor. Se conseguirmos fazê-lo bem e não mal, de modo não teatral, então merecemos antes aprovação que repovação.

Em meio à mentira externa, grosseira e impertinente do teatro, seria difícil criar no palco a verdade interior, a verdade dos sentimentos e das vivências.

Com a arte de um verdadeiro mestre, Tchékhov sabe matar as mentiras cênicas, interna e externa, com uma verdade artística bela e autêntica. Neste caso ele é muito exigente em seu amor pela verdade. Ele não precisa das vivências banais diárias, que nascem na superfície da alma, nem das sensações desgastadas que inclusive deixamos de notar e perderam completamente a sutileza. Procura a sua verdade nos climas mais íntimos, nos recantos mais sagrados da alma. Essa verdade inquieta pelo que tem de surpreendente, pela relação misteriosa com o passado esquecido, com o pressentimento inexplicável do futuro, com uma lógica especial da vida que parece ridicularizar e zombar maldosamente das pessoas, colocando-a num impasse ou rindo delas.

Todos esses estados de alma, pressentimentos, insinuações, cheiros e sombras dos sentimentos intraduzíveis em palavras partem do recôndito da nossa alma e ali entram em contato com as nossas grandes vivências: as sensações religiosas, a consciência social, o sentido supremo da verdade e da justiça, a tendência curiosa da nossa razão para os mistérios do ser. É como se esta região estivesse impregnada de substâncias explosivas, bastando apenas que a nossa impressão ou lembrança toquem como uma fagulha essa profundidade para a nossa alma explodir e arder em sentimentos vivos.

Além do mais, todas essas delicadíssimas sensações da alma estão impregnadas, em Tchékhov, da poesia perene da vida russa. São infinitamente íntimas e queridas, irresistivelmente encantadoras e por isto, ao encontrá-las, nós nos entregamos tão facilmente ao seu efeito. A essa altura já é impossível não começar a viver com elas.

Para interpretar Tchékhov, é preciso antes de tudo escavar até atingir o seu veio aurífero, entregar-se ao poder do sentido de verdade que o distingue aos encantos do seu charme, crer em tudo e então, juntos com ele, seguirmos para linha espiritual das suas obras em direção às portas secretas da própria supra consciência artística. Ali, nas misteriosas oficinas da alma, cria-se o "clima tckekhoviano", aquele recipiente que conserva todas as riquezas e valores invisíveis da alma tchekhoviana que freqüentemente não se prestam à conscientização.

Mas a técnica desse complexo trabalho interno e os caminhos para a supra consciência criadora são diversos. Nós dois, ou seja, Niemiróvitch-Dântchenko e eu, enfocávamos cada um a seu modo Tchékhov e o tesouro espiritual oculto em suas obras: ele, com seu método artístico-literário, de escritor, eu, com o meu método representativo próprio da minha especialidade artística. Inicialmente essa diferença de caminhos e enfoques para a peça nos atrapalhou. Nós nos metíamos em discussões longas, passando das questões tão particulares para as de princípio, do papel para a peça e para a arte em geral. A discussão chegava a brigas, mas eram brigas de origem artística e por isso inofensivas. Ao contrário, eram benéficas, uma vez que nos ensinava a nos aprofundarmos na consciência da própria essência da arte. E logo desaparecia a delimitação dos nossos enfoques e a divisão das nossas forças no teatro em papéis literário e cênico: nós nos convencemos de que não podíamos separar a *forma do conteúdo*, e aspecto literário, psicológico ou social da obra em relação aos protótipos, *mise-en-scènes* e formalização material, que em seu conjunto criavam uma configuração artística da montagem.

Era indiscutível, entretanto, que para dar resultados artísticos, o nosso trabalho coletivo com a obra de Tchékhov exigia certa unificação das forças artísticas, a saber: 1 — do homem de teatro e escritor, dramaturgo e professor de jovens do teatro como era Vladímir Ivânovitch; 2 — de um diretor de cena livre dos convencionalismos teatrais batidos, capaz de transmitir no palco o estado de ânimo do poeta e revelar a vida do espírito humano nas suas peças através das suas *mise-en-scènes*, de certa maneira de interpretação, de novas conquistas no campo dos efeitos luminosos e sonoros; 3 — de um pintor decorador próximo da alma de Tchékhov como era Símov.

Por último, precisávamos de jovens atores de talento, educados com base no beletrismo moderno como Knípper, Lílina, Moskvin, Katchálov, Meierhold, Lujski, Gribúnin e outros. Os diretores de cena procuravam ajudar por todos os meios os jovens artistas e encaminhá-los para o caminho verdadeiro da criação. Como sempre, o que mais próximo havia em mão eram diferentes possibilidades externas de direção de cena, aqueles recursos de montagem teatral de que dispõe o diretor de cena, ou seja, as decorações, *mise-en-scènes*, iluminação, som e música com auxílio dos quais é relativamente fácil criar um *clima externo*.

Freqüentemente esse clima influenciava a alma dos atores. Estes sentiam a verdade externa, e as lembranças íntimas de suas próprias vidas ligadas a essa verdade ressuscitavam em suas almas, tirando delas aquele sentimento de que falava Tchékhov. Quando a artista parava de interpretar e começava a viver a vida da peça, transformava-se em seu protagonista. O protagonista de uma peça refletia naturalmente a alma do artista. As palavras do outro e as ações do papel transformavam-se nas próprias palavras e atos do artista. *Acontecia um milagre da criação*. O mais importante e necessário era o mistério da alma, em prol do qual valia a pena toda a sorte de sacrifícios, suportar, sofrer e trabalhar na nossa arte.

Se a *linha da história e dos costumes* levou *ao realismo externo*, *a linha da intuição e do sentimento* nos conduziu *ao realismo interno*. Deste nós chegamos naturalmente à criação orgânica, cujos processos secretos se desenvolvem no campo da supraconsciência artística. Esta começa onde termina o realismo externo e interno. Esse caminho da intuição e do sentimento — do externo para a supraconsciência, passando pelo interno — ainda não é o caminho mais correto, contudo é o possível. Ao mesmo tempo, ele se tornou um dos principais pelo menos na minha arte pessoal.

Foram muito difíceis e complexas as circunstâncias em que montamos o espetáculo *A gaivota*.

Anton P. Tchékhov estava gravemente doente. Agravara-se o processo da sua tuberculose. Neste caso, o estado espiritual dele era tal que não suportaria o segundo fracasso de *A gaivota*, como acontecera na primeira encenação em Petersburgo. O insucesso do espetáculo poderia ser mortal para o próprio escritor. Contra isto, nos preveniu em lágrimas a irmã dele, Maria Pávlovna, implorando a supressão do espetáculo. Entretanto nós precisávamos montá-lo a qualquer custo, pois a situação material do teatro estava ruim e fazia-se necessário montar um novo espetáculo. Deixo que o leitor julgue em que estado nós, artistas, entramos em cena para a estréia da peça com uma sala nem de longe lotada (conseguimos 600 rublos de arrecadação). No palco, ouvíamos a voz que nos vinha de dentro e sussurrava:

"Interprete bem, magnificamente, conquiste o sucesso, o triunfo, se você não conseguí-lo, saiba que, ao receber o telegrama, o seu escritor querido morrerá executado pelas suas mãos. Você será o carrasco dele''.

De como nós interpretamos, não me lembro. O primeiro ato terminou com um silêncio sepulcral da platéia. Uma das atrizes desmaiou, e eu mesmo mal me mantinha sobre as pernas de desespero. Mas de repente, depois de uma longa pausa, um estrondo, aplausos enlouquecidos. A cortina fechou-se... abriu-se... tornou a fechar-se, e nós ali plantados, boquiabertos. Um novo rugido... e novamente a cortina... Todos nós estávamos ali plantados, imóveis, sem perceber que precisávamos fazer reverência. Finalmente sentimos o sucesso, ficamos incrivelmente agitados e passamos a nos abraçar como se abraçam na noite de Páscoa. E Lílina, que interpretara Macha que com suas palavras conclusivas quebrara o gelo no coração do espectador, recebeu de nossa parte uma ovação. O sucesso crescia a cada ato e terminou triunfalmente. Enviamos a Tchékhov um telegrama detalhado.

Os artistas que obtiveram maior sucesso foram Knípper (no papel de Arcádina) e Lílina (no papel de Macha). As duas ficaram famosas nesses papéis.

Tiveram atuação magnífica Lujski (no papel de Sórin) Artem (no papel de Chamráiev), Meierhold (no papel de Treplev), A. V. Vichnievski (no papel de Dorn). Neste espetáculo, sentiu-se a presença de individualidades artísticas expressivas, talentos autênticos que pouco a pouco se transformaram em artistas, numa companhia combativa.

Ao nome de Tchékhov está ligado o do falecido crítico Nicolai Efímovitch Efrós, o mais ardente admirador da arte de Tchékhov. Na estréia de *A gaivota*, Efrós foi o primeiro a se lançar para a ribalta, subiu numa cadeira e começou a aplaudir demonstrativamente. Foi o primeiro a enaltecer o Tchékhov dramaturgo, os artistas e o teatro pela criação coletiva desse espetáculo. Desde então, Nicolai Efímovitch Efrós incluiu-se entre os amigos próximos e íntimos do nosso teatro, nos deu muito do seu coração meigo e apaixonado, e até o fim dos seus dias foi um amigo constante e um cronista do teatro, que se sente diante dele eternamente reconhecido e agradecido.

# A chegada de Tchékhov

## *Tio Vânia*

A doença não permitia a Tchékhov vir a Moscou durante a temporada. Mas com a chegada do calor, na primavera de 1899, ele veio com a esperança oculta de assistir a uma apresentação de *A gaivota* e exigiu que nós lhe mostrássemos.

''Escute, para mim é indispensável, eu sou o autor, como é que posso continuar a escrever?!'' — Dizia-nos a cada momento opoturno.

O que fazer? A temporada terminara, o teatro passara a outras mãos durante o verão e todos os nossos bens haviam sido levados e arrumados em um galpão apertado. Para mostrar um espetáculo a Tchékhov, tínhamos de fazer quase todo o trabalho que fizéramos para o início de toda uma temporada, ou seja, alugar um teatro, contratar operários, arrumar todas as decorações, os acessórios, o vestuário, as perucas e levá-los todos para o teatro, convocar os atores, ensaiar, instalar luz etc, etc,. E o resultado seria o espetáculo-amostra mal sucedido. Seria impossível organizá-lo às pressas. Além disso, por não estarem habituados ao novo local, os atores inexperientes iriam ficar confusos e isto seria o mais perigoso para as peças de Tchékhov. Para completar, a platéia parecia um galpão, uma vez que estava absolutamente vazia. Por causa de uma reforma, haviam levado todos os móveis. Numa sala vazia a peça não teria eco, e Tchékhov ficaria frustrado. Mas para nós a palavra dele era lei e precisávamos atender ao seu pedido.

O espetáculo-amostra realizou-se no Teatro Nikitski. Estiveram presentes Tchékhov e uma dezena de espectadores. Como supúnhamos, a impressão foi média. Depois de cada ato Tchéckhov corria para o palco e o seu rosto nem de longe mostrava alegria interior. Mas quando via a agitação dos bastidores ele se animava, ria, pois gostava dos bastidores e do teatro. Elogiava uns atores, criticava outros. Principalmente uma atriz.

"Escute, ela não pode trabalhar na minha peça. Você tem outra, uma atriz maravilhosa. Ela é uma atriz magnífica" — dizia ele.

"Mas como lhe tirar o papel? — Dizíamos nós. — Isso é o mesmo que excluí-la da companhia. Pense que golpe será!"

"Escute, então eu assumo a peça", — concluía Tchékhov de modo quase cruel, surpreendendo-nos com a sua dureza e firmeza. Apesar da ternura excepcional, da delicadeza e da bondade próprias que o caracterizavam, nas questões de arte ele era rigoroso, implacável e nunca fazia qualquer concessão.

Para não irritar nem inquietar o doente, ninguém lhe fazia objeção, na esperança de que, com o passar do tempo, tudo fosse esquecido. Mas não! De modo absolutamente inesperado, Tchekhov declarou de repente: "Olhe ela não pode trabalhar em minha peça".

No espetáculo de amostra ele parecia evitar-me. Aguardei-o no camarim mas ele não apareceu. Mal sinal! Sem outra saída, eu mesmo fui vê-lo.

"Pode me xingar, Anton Pávlovitch" — pedi-lhe.

"Maravilha, veja que maravilha! Faltam apenas os sapatos rasgados e as calças em xadrez".

Nada mais consegui arrancar dele. O que estaria acontecendo? Má vontade para externar sua opinião, brincadeira para se ver livre, gozação?! Como podia ser: Trigórin, o escritor da moda, o preferido das mulheres, e de repente de calças em xadrez e sapatos rasgados. E eu que fizera justamente o contrário, vestindo-o para a peça com um terno mais elegante: calças brancas, sapatos, colete branco, chapéu branco e uma bela maquiagem.

Passou-se um ano ou mais. Mais uma vez eu fazia o papel de Trigórin em *A gaivota*, e de repente, durante um dos espetáculos, me vem o estalo: "É isso mesmo, sapatos furados e calças em xadrez, e nada de bonitão! É aí que está o drama: para os jovens é importante que o homem seja escritor, que publique novelas comoventes e então as Ninas Zuriétchie vão lhe pular no pescoço uma atrás da outra, sem perceber que ele é um homem insignificante, feio, de calças em xadrez e sapatos rasgados. Só depois que terminarem os rompantes amorosos dessas "gaivotas" é que elas vão entender que a fantasia de donzela criou o que na realidade nunca existiu.

Fiquei impressionado com a profundidade e a riqueza de conteúdo das observações lacônicas de Tchékhov. Isto era bastante típico dele.

Depois do sucesso de *A gaivota*, muitos teatros começaram a correr atrás de Tchékhov, entraram em entendimento com ele para a montagem de outra peça, *Tio Vânia*. Representantes de vários teatros visitavam o autor em casa e com ele conversavam a portas fechadas. Isto nos deixava embaraçados, pois nós também pretendíamos essa peça. Mas certa vez Tchékhov voltou para casa agitado e zangado. Aconteceu que um diretor de teatro, a quem ele prometera a sua peça bem antes de nós, sem querer o ofendeu. Provavelmente sem saber o que dizer e como começar a conversa, o diretor perguntou a Tchékhov: "O que o senhor tem feito ultimamente?"

"Tenho escrito novelas e contos, e às vezes peças".

Não sei o que aconteceu depois. No final do encontro apresentaram a Tchékhov o protocolo da comissão de repertório do teatro, onde havia muitas palavras lisonjeiras sobre a peça adotada para montagem, mas acompanhadas de uma condição: que o autor refizesse o final do terceiro ato, no qual, indignado, o tio Vânia mete um tiro no professor Serebriakov.

Tchékhov corava de indignação ao falar da conversa estúpida e no mesmo instante, citando os motivos absurdos alegados para a reformulação da peça e a forma como estavam expostos no protocolo, soltava-se numa longa gargalhada. Só ele era capaz de rir de modo tão inesperado num momento em que o menos que se poderia esperar dele era um arroubo de alegria.

Nós estávamos com a alma triunfante, pois pressentíamos que chegara a nossa vez, i.e., que o destino de *Tio Vânia* estava decidido a nosso favor. E foi, evidentemente, o que aconteceu. A peça nos foi confiada, o que deixou Anton Pávlovitch muitíssimo alegre. Pusemos mãos à obra imediatamente. Era preciso acima de tudo aproveitar a presença de Tchékhov para combinar com ele a maneira de realizar os desejos do autor. Por mais estranho que pudesse parecer, ele não sabia falar de suas peças. Perturbava-se, confundia-se, e para se livrar da situação embaraçosa e de nós, apelava para o seu adágio de sempre:

"Ouça uma coisa, eu escrevi, lá está tudo dito".

Ou nos ameaçava:

"Olhem, eu não vou mais escrever peças. Por *A gaivota*, recebi como pagamento isso..."

E tirava do bolso uma moeda de cinco copeques, mostrava-nos e tornava a cair numa prolongada gargalhada. Nós também não conseguíamos conter o riso. A conversa perdia por instantes o caráter de conversa de negócios. Após aguardar um instante, retomávamos a questão até que finalmente Tchékhov pronunciava uma palavra ao acaso e insinuava a idéia interessante da peça ou a característica original dos seus personagens. Por exemplo, falávamos do papel do próprio tio Vânia. Era hábito considerar que como administrador da fazenda do professor Serebriakov, tio Vânia devia usar o tradicional traje de teatro: botas de cano longo, quepe, às vezes um chicote na mão, pois se supunha que o fazendeiro percorria a sua fazenda a cavalo. Mas Tchékhov ficava indignado.

"Ouçam, — acalorava-se, — tudo lá está dito. Vocês mesmos leram a peça"!

Demos uma olhada no original, mas não encontramos quaisquer sugestões, salvo algumas palavras sobre a gravata de seda que o tio Vânia usava.

"Olhem aqui, olhem aqui! Está tudo escrito", — persuadia-nos Tchékhov.

"O que está escrito? — perguntávamos perplexos. — Uma gravata de seda?"

"É claro, escutem. Ele tem uma gravata de seda maravilhosa, ele é elegante, um homem culto. Não é verdade que os nossos fazendeiros andam de botas engraxadas. Eles são pessoas cultas, vestem-se maravilhosamente, em Paris. Fui eu mesmo que escrevi".

Segundo Anton Pávlovitch, essa insinuação insignificante refletia todo o drama — o drama da vida russa de então: uma nulidade de professor que não serve para nada vive usufruindo de delícias; goza imerecidamente da glória exagerada de um professor famoso, tornou-se ídolo de Petersburgo, escreve livros científicos imbecis que deliciam a velha Voinítskaia. Num arroubo de envolvimento geral, até o próprio tio Vânia vive certo tempo encantado com ele, considera-o um grande homem, trabalha desinteressadamente na sua fazenda com a finalidade de manter a celebridade. Verifica-se, porém, que Serebriakov é uma bola de sabão, ocupa um alto posto que não merece, enquanto pessoas vivas e de talento como tio Vânia e Astrov mofam as suas vidas nos cafundós de Judas de uma Rússia vasta e desorganizada. E dá vontade de entregar os lemes do poder a trabalhadores de verdade, que vegetam num fim de mundo, e colocá-los nos altos postos no lugar dos Serebriakoves inúteis, embora famosos.

Depois da conversa com Anton Pávlovitch, não sei porque a imagem do tio Vânia associou-se na minha imaginação à imagem de Tchaikovski.

Na distribuição dos papéis da peça, também houve bastante coisas curiosas. Acontecia que alguns atores do nosso teatro, preferidos de Tchékhov, deviam interpretar todos os papéis da peça. Quando isto se verificou impossível, Anton Pávlovitch nos ameaçou: "Escutem aqui, eu vou refazer o final do terceiro ato e mandar a peça para o Comitê de Repertório".

Hoje é difícil acreditar que depois da estréia do *Tio Vânia*, tenhamos nos reunido num grupo compacto em um restaurante e ali derramado lágrimas, pois todos achavam que a peça tinha sido um fracasso. O tempo se encarregou de fazer das suas: o espetáculo foi reconhecido, manteve-se mais de vinte anos no repertório e tornou-se famoso na Rússia, na Europa e na América.

Todos os artistas trabalharam bem: Knípper, Samárova, Lujski, Vichnievski. O sucesso maior coube a Lílina, Artem e a mim no papel de Astrov, que eu inicialmente detestei e não queria fazer uma vez que sonhara com outro papel: o do próprio tio Vânia. Entretanto Vladímir Ivânovitch conseguiu quebrar a minha teimosia e me obrigar a gostar de Astrov.

# Uma Viagem à Criméia

Era a primavera do nosso teatro, o período mais flagrante e alegre da sua jovem vida. Íamos visitar Anton Pávlovitch na Criméia, estávamos saindo em *tournée* artística, estávamos sendo esperados, escreviam a nosso respeito. Éramos os heróis do dia não só em Moscou mas também na Criméia, i.e, em Sebastópol e Yalta. Dizíamos para nós mesmos:

"Anton Pávlovitch não pode vir nos visitar porque está doente, por isto vamos visitá-lo porque somos sadios. Se Maomé não vem à montanha, a montanha vai a Maomé".

Os artistas, suas mulheres, filhos, babás, operários, acessórios, costureiros, cabeleireiros, diversos vagões com os nossos pertences deixavam a fria Moscou em pleno mau tempo em direção ao sol do Sul. Abaixo os casacos de frio! Preparem as suas roupas leves, os chapéus de palha! Não importava que sentíssemos frio na viagem! Em compensação, lá a gente se aqueceria! Um vagão inteiro foi posto à nossa disposição. Teríamos pela frente dois dias e duas noite de viagem. Quando as pessoas são jovens e a primavera bate à porta, tudo parece alegre e feliz. Não dá para descrever todas as brincadeiras, cenas engraçadas e ocorrências cômicas durante a viagem. Nós cantávamos, brincávamos e fazíamos novas amizades.

Finalmente chegamos a Bakhtissarai; manhã morna de primavera, flores, roupas vivas tártaras, adornos pitorescos e sol. E eis a branca Sebastópol! Há poucas cidades no mundo mais bonitas que ela! Areia branca, casas brancas, montanhas gredosas, céu azul, mar azul com a espuma branca das ondas, nuvens brancas sob um sol incandescente, gaivotas brancas! Entretanto algumas horas depois o céu cobriu-se de nuvens, o mar escureceu, o vento assolou, começou a cair uma chuva com flocos de neve e a apitar sem parar uma sirene sinistra. Outra vez o inverno! Pobre Anton Pávlovitch, que devia vir de barco a Yalta numa tempestade daquela para nos visitar! Em vão o aguardamos, em vão o procuramos em um navio que chegava a Yalta. Dele nos chegou apenas um telegrama, informando que adoeceu outra vez. Dificilmente viria a Sebastópol.

O teatro de verão, no qual devíamos representar, estava ali sombrio à beira mar, com suas portas pregadas. Não fora aberto durante todo o inverno, e quando diante dos nossos olhos escancararam as suas portas e nós entramos, tivemos a impressão de que estávamos no Pólo Norte, tão frio e úmido era lá dentro! Diariamente a nossa jovem companhia de artistas se reunia na praça diante do teatro, antes dos ensaios. Ali mesmo estava o famoso crítico teatral Vassíliev, que viera de Moscou como correspondente.

"Era assim que Goldoni corria mundos com os seus próprios críticos", — explicou ele o seu papel na nossa companhia.

Veio a Páscoa, voltou o calor. De repente Tchékhov chegou. Passou a freqüentar pelas manhãs as reuniões gerais do teatro, no jardim da cidade. Certa vez ouviu dizer que estavam procurando um médico para o ator Artem que adoecera, de quem ele gostava muito e para quem posteriormente escreveu em especial os papéis em *As três irmãs* (o papel de Tchebutíkin) e em *O cerejal.*

"Ouçam, eu sou o médico do teatro!" — exclamou Tchékhov. Ele se orgulhava muito mais dos seus conhecimentos médicos do que do talento literário.

"Eu sou médico profissional, mas às vezes escrevo no tempo vago", — dizia ele com muita seriedade.

Tchékhov foi tratar do seu querido Artem e lhe receitou gotas valerianas, i.e, o mesmo medicamento que por brincadeira o Dr. Lorn, um dos personagens de *A gaivota*, receitava para todo mundo.

Veio o primeiro espetáculo. Exibimos para Tchékhov e aliás a Sebastópol o *Tio Vânia*. O sucesso foi extraordinário. Chamaram o autor ao palco uma infinidade de vezes e de forma desmedida. Desta vez Tchékhov estava satisfeito com o espetáculo. Pela primeira vez via o nosso teatro no cenário completo de um espetáculo público. Nos entreatos foi ao meu camarim, elogiou, e no final fez apenas uma observação sobre a partida de Astrov:

"Ele assobia, escute, assobia! O Tio Vânia chora enquanto Astrov assobia!"

Também daquela vez nada mais pude arrancar dele.

"Como é que pode, — dizia para mim mesmo — tristeza, desespero e um assobio alegre?"

E também essa observação de Tchékhov ganhou vida por si mesmo em um dos espetáculos mais tardios. Certa vez peguei e assobiei: ao acaso, por fé na observação. E imediatamente senti a verdade! É isso mesmo! O tio Vânia cai em desânimo e se entrega à tristeza, enquanto Astrov assobia. Por quê? Porque ele perdeu a tal ponto a confiança nos homens e na vida que nessa desconfiança chegou ao cinismo. Nada mais que venha dos homens pode amargurá-lo. Mas para a felicidade de Astrov, ele ama a natureza e lhe serve em idéias, de forma desinteressada; planta árvores, e as árvores conservam a umidade indispensável aos rios.

Entre as peças que levamos para a Criméia estava *Os solitários*, de Hauptmann. Tchékhov assistiu à peça pela primeira vez e gostou mais do que suas próprias peças.

"Esse é um dramaturgo de verdade! Já eu não sou dramaturgo, eu sou médico".

De Sebastópol fomos para Yalta, onde nos aguardava quase todo o mundo literário russo, que, como se tivesse combinado, fora à Criméia para a nossa *tournée*. Ali estavam naquele momento Búnin, Kuprin, Mâmin-Sibiriak, Chirikov, Staniukóvitch, Ielpatiêvski e finalmente o recém-famoso Maksim Gorki, que vivia na Criméia por causa de doenças nos pulmões. Ali conhecemos Gorki, que com esforços gerais convencemos a escrever uma peça para nós. Uma de suas futuras peças, *No fundo*, já tinha sido imaginada e talvez já estivesse até com suas linhas gerais em rascunho, e ele nos relatou o conteúdo.

Além dos escritores, havia na Criméia muitos artistas, músicos, entre os quais destacava-se o jovem Serguêi Rakhmâninov.

— Diariamente, numa hora determinada, todos os escritores e atores iam à casa de campo de Tchékhov, que nos oferecia um desjejum. Fazia as vezes de dona da casa a irmã dele Maria Pávlovna, amiga de todos nós. No lugar principal de dona da casa ficava a mãe de Tchékhov, uma velhinha encantadora querida de todos nós. Ao ouvir o relato sobre o sucesso das peças do filho, ela, apesar da idade avançada, desejou ir sem falta ao teatro para assistir não a nós, evidentemente, mas à peça do seu Antocha *. No dia em que ela deveria ir ao teatro, encontrei Tchékhov extremamente agitado na hora do café da manhã. É que a mãe dele retirara do baú um antigo vestido de seda, para ir com ele ao teatro à noite. Anton Pávlovitch ficou apavorado.

"A mamãe de vestido de seda assistindo a uma peça de Antocha! Olhe, assim não dá!"

E no mesmo instante, depois de uma ardente exclamação caiu num riso alegre, encantador, porque a cena da mãe vestida de seda aplaudindo o filho-autor de peça, que ia ao teatro reverenciar o público, lhe parecia muita cômica a trivialidade sentimental.

---

* Diminutivo de Anton (N. do T.).

Durante as refeições diárias em casa de Tchékhov, falava-se freqüentemente de literatura. Essas discussões entre especialistas me revelaram muitos segredos importantes e úteis ao diretor de cena e ao ator, coisa desconhecida dos nossos estéreis professores de história da literatura. Tchékhov persuadia a todos a escreverem peças para o Teatro de Arte. Certa vez alguém disse que alguma novela de Tchékhov podia ser facilmente transformada em peça. Trouxeram um livro e obrigaram Moskvin a ler contos. A sua leitura agradou de tal maneira a Anton Pávlovitch, que desde então, todos os dias após o almoço, ele fazia o talentoso ator ler alguma coisa. Foi assim que Moskvin tornou-se leitor permanente de contos de Tchékhov em concertos beneficentes.

A nossa *tournée* pela Criméia chegara ao fim. Ela nos condecorara com a promessa de Tchékhov e Gorki de escrever cada um uma peça para nós. Cá entre nós, era uma das causas por que a montanha ia a Maomé.

## *As Três Irmãs*

Depois do sucesso de *A gaivota* e do *Tio Vânia*, o nosso teatro já não podia passar sem uma peça de Tchékhov. Assim, o nosso destino ficava nas mãos de Anton Pávlovitch: havendo peça, havia temporada, não havendo peça, o teatro perdia o seu aroma. Era natural que nos interessássemos pelo andamento do trabalho do escritor. As notícias mais frescas sobre ele nos chegavam através de Knípper. E por que estaria ela tão bem informada sobre ele? Por que a cada instante ela falava da saúde dele, do clima na Criméia, da peça ou da vinda ou não dele a Moscou?...

"Hum!..." — dissemos eu e Piotr Ivânovitch.

Finalmente, para alegria geral, Tchékhov nos enviou o primeiro ato de uma peça ainda sem título. Depois enviou o segundo, o terceiro, restando apenas o último. Por último chegou o próprio Tchékhov com o derradeiro ato, e foi marcada a leitura da peça na presença do autor. No saguão do teatro foi instalada uma mesa grande, coberta por um pano, e todos se sentaram ao seu redor com Tchékhov e os diretores de cena ao centro. Estavam presentes toda a companhia, colaboradores do teatro, alguns dos operários e costureiros. O clima era elevado. O autor estava inquieto e se sentia incomodado na cadeira de presidente. Levantava-se sem parar, afastava-se, caminhava, principalmente quando a conversa assumia, segundo ele, um sentido incorreto ou simplesmente desagradável para ele. Trocando impressões a respeito da peça que acabava de ser lida, uns a qualificavam de drama, outros de tragédia, sem perceberem que essas denominações deixavam Tchékhov perplexo. Um dos oradores, com sotaque asiático, começou o seu discurso com chavões:

"Por uma questão de princípio, eu discordo do autor, entretanto..."

Tchékhov não suportou essa "questão de princípio". Saiu do teatro procurando não ser notado. Quando notamos a sua ausência não entendemos logo o ocorrido e pensamos que tivesse adoecido.

Ao término da conversa corri para o apartamento de Tchékhov e o encontrei não só amargurado e aflito como também zangado a um ponto em que raramente ficava.

"Olhe, assim não dá... Questão de princípio!" — exclamou ele, imitando o orador.

Parecia que a frase chavão tinha esgotado a paciência de Anton Pávlovitch. Entretanto havia uma causa mais importante: o dramaturgo estava certo de haver escrito uma comédia alegre e durante a leitura todos tomaram a peça como drama e choraram ao ouvir-lhe a leitura. Isto levou Tchékhov a pensar que a peça não tinha sido entendida e fracassara.

Após a primeira leitura começou o trabalho de direção de cena. Antes de tudo, Niemiróvitch-Dântchenko dirigiu como sempre a parte literária e eu, como era de praxe, compus uma minuciosa *mise-en-scène:* quem devia ficar onde, para que era preciso mudar de posição, o que devia sentir, o que fazer, como aparecer, etc.

Os atores trabalharam com empenho e por isto, num prazo bastante curto, havíamos ensaiado tanto a peça que tudo estava

claro, entendido, certo. Contudo a peça não tinha eco, vida, parecia enfadonha e longa. Faltava-lhe *algo*. Que angústia era procurar esse algo sem saber o que! Tudo estava pronto, era preciso anunciar o espetáculo, mas lançá-lo no ponto morto em que a peça havia parado não traria sucesso. Entretanto sentíamos que havia elementos para alcançá-lo, que para isto tudo estava pronto e faltava apenas aquele *algo* mágico. Nós nos reuníamos, ensaiávamos intensamente, caíamos em desespero, nos separávamos e no dia seguinte tornávamos a repetir a mesma coisa, mas sem resultado.

"Senhores, tudo isto está acontecendo porque nós estamos nos perdendo em sutilezas, — disse alguém de repente. — Estamos representando o próprio tédio tchekhoviano, o próprio clima, estamos nos arrastando, é preciso elevar o tom, interpretar em ritmo rápido como um *vaudeville.*"

Depois disto começamos a interpretar com rapidez, ou seja, tentando falar e agir rápido, e isto fez com que a ação ficasse embolada, as palavras e frases inteiras do texto derramadas. Isto deu num lufa-lufa geral, que tornou a coisa ainda mais enfadonha. Era difícil até mesmo entender o que os protagonistas diziam e o que acontecia no palco.

Em um desses ensaios angustiantes, aconteceu um caso que gostaria de relatar. Era noite, o trabalho não engrenava. Os atores paravam no meio da palavra, interrompiam a interpretação por não verem resultado no ensaio. A confiança no diretor de cena e de um ator em outro estava abalada. Essa queda de energia é o começo da desmoralização. Todos ficavam pelos cantos, calados e desanimados. Duas ou três lâmpadas elétricas ardiam frouxas, e nós estávamos ali sentados na penumbra; o coração cheio de inquietação pelo impasse da situação. Alguém começou a arranhar nervosamente uma pedra com os dedos, o que provocou um som de rato roendo. Não sei por que motivo, esse som me lembrou o lar; o calor me invadiu a alma, farejei a verdade, a vida, e minha intuição começou a funcionar. Talvez em algum momento, esse som de rato roendo, ligado à escuridão e à impotência da situação, tenha tido em minha vida uma importância que eu mesmo desconheço. Quem pode determinar os caminhos da supra-consciência criadora!

Por motivos diversos, senti de repente a cena que se ensaiava. O plano ficou aconchegante. As criaturas de Tchékhov ganharam vida. Acontece que elas não vivem consumidas pelo tédio mas, ao contrário, procuram a alegria, o riso, a animação; querem viver e não vegetar. Farejei a verdade nesse enfoque dos personagens tchekhovianos, o que me animou, e eu compreendi intuitivamente o que era preciso fazer.

Depois disto o trabalho retomou o ritmo. Só continuava emperrado o papel de Macha feito por Knípper, mas Vladímir Ivânovitch encarregou-se dela e nos ensaios seguintes alguma coisa lhe brotou da alma e o papel seguiu magnificamente

O pobre Anton Pávlovitch não aguardou o espetáculo. Viajou para o exterior sob o pretexto de agravamento da saúde, embora eu achasse que a causa fosse outra, i.e, a inquietação com a sua peça. Essa hipótese foi confirmada ainda pelo fato de ele não nos ter deixado seu endereço, por onde nós o poríamos a par dos resultados do espetáculo. Esse endereço não era do conhecimento nem da própria Knípper, e nos parecia que ela...

Por outro lado, Anton Pávlovitch deixara o seu protegido em assuntos militares, um amável coronel que deveria observar para que não houvesse qualquer omissão na parte dos uniformes, do porte e dos hábitos dos oficiais, da sua vida e costumes, etc. Anton Pávlovitch dava atenção especial a este aspecto, uma vez que corriam pela cidade rumores segundo os quais ele teria escrito uma peça contra os militares, o que provocava entre estas perplexidades, maus pressentimentos e expectativas inquietantes. Na realidade, o que menos Anton Pávlovitch desejava era ofender o segmento militar. Ele lhe dispensava um tratamento magnífico, sobretudo ao pessoal do exército, que, segundo ele, realizava uma missão cultural, levando para as regiões inóspitas novas demandas, conhecimentos, arte, alegria e animação.

Em relação à montagem de *As três irmãs*, lembra-me ainda um exemplo característico de Tchékhov. Durante os ensaios gerais, recebemos dele uma carta do exterior, mais uma vez sem o endereço indicado. A carta dizia apenas: "Suprimir todo o monólogo de Andriêi no último ato e substituí-lo pelas palavras: "Esposa é esposa". No manuscrito do autor Andriêi desenvolvia um monólogo brilhante, que desenhava de modo extraodrinário o espírito pequeno-burguês de muitas mulheres russas: até o casamento elas conservam arroubos de poesia e feminilidade, mas uma vez casadas vestem principalmente o roupão, põem os sapatos e enfeites ricos e sem gosto; e esses roupões e sapatos lhes paramentam as almas. O que dizer dessas mulheres, será que vale a pena nos determos muito tempo nelas? "Esposa é esposa!". Aí tudo pode estar expresso através da entonação do ator. Também desta vez manifestava-se a riqueza de conteúdo e a profundidade semântica do laconismo de Tchékhov.

Na estréia teve grande sucesso o primeiro ato, que representava o dia do santo de Irina; tivemos de voltar muitas vezes ao palco para atender aos aplausos (que ainda não haviam abolidos) e ao término da peça os aplausos foram tão ralos que só a muito custo voltamos ao palco uma vez a cada ato. Naquele momento nos parecia que o espetáculo não fizera sucesso e a peça e sua interpretação não haviam sido aceitas. Foi necessário muito tempo para que também nesta peça a obra de Tchékhov atingisse o público.

Em termos de criação do ator e do diretor de cena, esse espetáculo é um dos melhores do nosso teatro. De fato, Lílina, Knípper, Savítskaia, Moskvin, Katchálov, Gribúnin, Vichnievski, Grômov (que fez posteriormente o papel de Leonídov), Artem, Lujski e Samárova podem ser considerados criadores exemplares e intérpretes dos personagens clássicos de Tchékhov. Eu também fiz sucesso no papel de Vierchínin, mas não foi um sucesso para mim, pois não encontrei nesse papel aquele clima, aquele estado que se cria mediante a fusão completa do papel com o poeta.

Ao voltar do exterior, Tchékhov ficou satisfeito conosco mas lamentou apenas que os sinais de alarme durante o incêndio não tivessem sido representados segundo ele imaginara. Ficou triste por um instante e nos fez a sua queixa. Nós lhe sugerimos que ele mesmo repetisse o ensaio dos sons do incêndio nos bastidores e lhe proporcionamos toda a aparelhagem cênica para isto. Tchékhov assumiu feliz o papel de diretor de cena e pôs mãos à obra apaixonadamente, fez uma lista inteira de objetos que deviam ser preparados para o teste sonoro. Eu não assisti ao ensaio temendo atrapalhá-lo, por isto não sei o que aconteceu.

Durante o espetáculo, após a cena do incêndio, Anton Pávlovitch entrou no meu camarim, sentou-se calado e modestamente num canto do divã e ficou em silêncio. Fiquei surpreso e comecei a lhe fazer perguntas.

"Olhe, assim não é possível! Eles estão xingando!" — explicou-me brevemente.

Ao lado do camarote do diretor havia um grupo de espectadores xingando intensamente a peça, os atores, o teatro, e quando começou a cacofonia dos sons do incêndio eles não entenderam o que devia ser representado e começaram a gargalhar, a fazer piadinhas e ridicularizar, sem saber que ao seu lado estava sentado o autor da peça e diretor da cena do incêndio.

Após relatar o acontecido, Anton Pávlovitch caiu num riso bonachão e em seguida começou a tossir de tal forma que dava medo olhar para ele e a sua doença.

# A Primeira Viagem a Petersburgo

Segundo um costume arraigado, a temporada moscovita terminava com despedidas e ruidosas ovações dirigidas a todos os artistas da companhia. Mais tarde, quando foi criado o palco giratório, para o final das ovações nós o acionávamos e toda a companhia, que estava sobre os tablados, punha-se em movimento com a decoração diante do público, e juntos com o piso do palco dirigiam-se para o fundo do mesmo, ficando o público diante do avesso das decorações, onde estava escrito: "Felicidades para quem fica!"

Foi com grande medo e movidos por necessidades materiais que empreendemos a nossa primeira viagem a Petersburgo. Essa *tournée* nos assustava pelo fato de haver entre as duas capitais uma hostilidade desde tempos memoriais. Quem era de Petersburgo não fazia sucesso em Moscou, quem era de Moscou não fazia sucesso em Petersburgo. Esperávamos de Petersburgo manifestações de antagonistas em relação a nós, artistas chegados de Moscou. Felizmente a nossa suposição não se realizou e fomos recebidos maravilhosamente. Além do mais, desde o primeiro contato criou-se entre nós a mais estreita ligação com Petersburgo e por isso, sempre que terminávamos a temporada moscovita, íamos para lá com todas as nossas novas montagens.

As nossas *tournées* em Petersburgo eram especiais, e eis o motivo. Naquela época nós tínhamos muitos amigos em Moscou. Mas para eles nós éramos moscovitas, assim como eles o eram para nós; podíamos nos encontrar sempre que o quiséssemos. Já com os amigos de Petersburgo nós nos encontrávamos uma vez por ano, durante um mês e meio a dois meses, e nem sempre em cada temporada. Esses encontros ocorriam na primavera, durante o degelo do rio Nevá, quando este arrasta o gelo procedente do Lago Ladoga, quando começam a verdejar as árvores, a florir os arbustos, quando se abrem as janelas das casas fechadas durante o inverno, cantam o estorninho e o sabiá, quando as pessoas vestem as suas roupas leves e vão para as ilhas, para o litoral, quando o sol é mais claro, aquece com mais calor e vêm as noites brancas que não nos deixam dormir. A primavera de Petersburgo e a chegada dos artistas do Teatro de Arte fundiam-se na nossa imaginação e na imaginação dos nossos amigos do Norte. Isto dava beleza e poesia aos nossos encontros, aprofundavam a alegria da chegada e a tristeza da partida. Éramos mimados, recebidos com honras acima dos nossos merecimentos.

Depois desse prefácio, posso falar das *tournées* de Petersburgo sem temer que a minha narração seja interpretada como jactância banal de ator. Aliás, deixemos a palavra com um dos nosso amigos de Petersburgo, um velho amante do teatro, de quem citarei o trecho de uma carta:

"Já faz vários anos que o Teatro de Arte de Moscou não nos visita nas suas *tournées* de primavera. Desde então, houve tantos e tão grandes acontecimento que isto parece ter ocorrido há muito tempo. Mas na perspectiva do passado vê-se com clareza ainda maior o que significava para nós essas vossas visitas, essas *tournées*, para as quais se precipitava toda a intelctualidade, toda a juventude estudantil, todos os operários conscientes, os alunos das Escolas Smoliênskaia e outros cursos noturnos comprovam as suas entradas naqueles dias difíceis para nós. Vossos administradores nos contavam sobre as filas de milhares que aguardavam os seus bilhetes dia e noite diante do Teatro na praça, às vezes sob frio intenso ou nos tempos chuvosos de março; vocês viam diante de si no teatro um público eletrizado, que os ouvia de respiração presa, gritava entusiasmado após a abertura da cortina;

vocês recebiam flores e coroas, recolhiam do palco buquês modestos que lhes atiravam de cima os estudantes e alunos dos cursos, e ao deixarem Moscou vocês saudavam das janelas do trem uma multidão infinita de pessoas estranhas porém já ligadas a vocês, que afluíam dos diversos confins da cidade para lhes trazer as suas despedidas, olhá-los mais uma vez e acenar com o lenço após a partida de trem. Será que vocês tinham consciência de que os nossos sentimentos expressos nesses encontros, ovações e despedidas, tinham um timbre especial, diferente daquele com o qual nós recebíamos e nos despedíamos de outros preferidos nossos?! Velhos, amantes do teatro, conhecemos desde a juventude os entusiasmos elevados e as impressões benéficas que nos brindam os grandes talentos dos artistas do palco. Nós chorávamos e depois gritávamos como crianças, para extravasar as emoções espontâneas que nos enchiam a alma. E ao encontrarmos grandes artistas, esperávamos essas impressões e entusiasmos embriagadores. Mas a vocês nós esperávamos e recebíamos de modo especial: a vocês nós esperávamos e recebíamos como a primavera que nos trás a alegria luminosa, os sonhos e as esperanças, que revela até nos corações abandonados, esquecidos pela vida, os mananciais canoros da poesia viva. Assistíamos um sem número de vezes às suas melhores montagens, e não íamos apenas assistir, íamos *ouví-las* como se ouve música, e ao ouví-la sentíamos a felicidade. Antes nós já conhecêramos no teatro o prazer artístico, os momentos de êxtase, mas foi graças exclusivamente a vocês que soubemos que a arte cênica pode ser tão íntima e maravilhosa como a primavera, que ela pode dar às pessoas de todas as idades uma felicidade tão jovem, tão palpitante e tão capaz de conduzir a novos horizontes... Será que vocês sentiam isto? Será que lhes chegava o aroma daquele estado d'alma que vocês nos infundiam?...''

Recebíamos homenagens nos mais diversos círculos da sociedade, com uma cordialidade e um calor absolutamente excepcionais. Lembro-me especialmente de um jantar solene, com a presença de muita gente, no salão imenso do restaurante Contan na nossa primeira *tournée* em Petersburgo: os melhores oradores daquela época, como A. F. Koni, S. A. Andrêievski, N. P. Karabchevski nos saudaram com discursos interessantes pelo conteúdo e talentosos pela forma. Koni, por exemplo, assumiu a pose de promotor rigoroso e, dando a expressão correspondente ao seu

rosto característico, proferiu em tom seco e oficial, dirigindo-se a Niemiróvitch-Dântchenko e a mim: ''Réus, levantem-se!'' Nós obedecemos e nos levantamos:

''Senhores jurados, — começou Koni seu discurso — tendes diante de vós dois criminosos que cometeram um ato brutal. Com intenção previamente arquitetada, assassinaram brutalmente a querida de todos, bem conhecida de nós todos, respeitada por todos, a anciã... (fez uma pausa cômica) *rotina* (ele retoma o tom sério de promotor). Os criminosos lhe tiraram impiedosamente a roupa pomposa... demoliram a quarta parede e mostraram à multidão a vida íntima das pessoas; destruíram implacavelmente a mentira teatral e a substituíram pela verdade que, como se sabe, fere os olhos''.

Koni falou mais ou menos assim e, concluindo seu discurso dirigido aos presentes, pediu-lhes que aplicassem aos réus a pena máxima, i.e, ''prendê-los para sempre... em nossos corações amantes''.

Outro orador famoso, S. A. Andreievski, anunciou de repente para que todos ouvissem: ''está entre nós um teatro, mas para a nossa total surpresa nele não há um único ator nem uma única atriz.''

Parecia que o orador se preparava para nos criticar e nós, involuntariamente, pusemos o ouvido de sobreaviso.

''Aqui não estou vendo aquela boca arredondada de ator, os cabelos fortemente crespos, queimados pelas pinças por causa dos encrespamentos diários, e nem escuto as vozes estentórias. Não leio no rosto de nenhum deles aquela sede de elogios. Aqui não há o andar representado, os gestos teatrais, o falso patético, aquele agitar de braços, o temperamento forçado de ator. Que atores são esses!? E as atrizes? Não escuto o farfalhar das suas saias, as bisbilhotices e intrigas de bastidores. Vejam os senhores mesmos: onde estão as faces maquiadas, os olhos e sobrancelhas pintadas?... Na companhia não há atores nem atrizes. Há apenas pessoas, pessoas de profunda sensibilidade!'' (Seguiram-se os cumprimentos).

Vejamos mais um quadro da nossa vida em Petersburgo. Somos hóspedes de jovens, num apartamento pequeno, tão abarrotado de gente que muitos têm de aguardar fora, numa escada fria, o momento de se aproximar dos ''moscovitas'' e conversar com eles sobre arte, sobre Tchékhov, Ibsen ou Maeterlinck, sobre as idéias que lhes vieram à cabeça durante esse ou aquele espetáculo ou simplesmente para esclarecer dúvidas que lhes ficaram do enfoque da peça e de alguns papéis. Estamos sentados em torno de uma mesa com canapés e cerveja, comprados com os últimos centavos, e todos os jovens formam um círculo, olham para nós e nos servem. Falam, filosofam, Katchálov declama, Moskvin faz piadas, Vichnievski dá gargalhadas maiores do que as dos outros. Mal termina um discurso inflamado, um novo orador sobe na cadeira e começa outro discurso. Depois todos cantam.

Ao falar das *tournées* em Petersburgo, lembro-me de saraus que se organizavam diariamente, com interpretação de alguns atos ou peças de exibições cênicas, que, transmitindo a ação externa da peça apenas com movimentos e insinuações discretos, permitia concentrar toda a atenção do espectador na vida interna dos protagonistas, que se manifesta na mímica, no olhar e na entonação da voz. Pelo visto, o público gostava dessas nossas exibições.

O último espetáculo em Petersburgo costumava ser o sarau de encerramento da temporada de inverno do teatro e o começo do repouso do verão. Naquele sarau, ou melhor, naquela noite, não raro se organizava depois do espetáculo alguma viagem grandiosa às ilhas. Era a nossa maravilhosa festa de primavera.

Será que quem não é ator pode entender o que significam para nós as palavras: ''término da temporada'' e o valor da festa nesse memorável dia? O término de uma temporada, mesmo para o artista mais dedicado à arte, é o começo da liberdade, mesmo que seja apenas liberdade de verão, provisória; é o fim das obrigações rigorosíssimas, mantidas por uma disciplina quase militar; é o direito de adoecer, uma vez que durante a temporada somos forçados a trabalhar no palco até com febre alta; é o direito de respirar ar puro e ver o sol e a luz diária, uma vez que durante a temporada o ator não tem tempo para passear, e só vê a luz do dia quando vai ao ensaio matinal do teatro. O restante do tempo ele passa no palco sob a luz fosca de algumas lâmpadas elétricas ou sob a luz intensa da ribalta. Durante a temporada nós nos deitamos quando os artesões se levantam para ir ao trabalho, nós acordamos quando as ruas estão cheias de gente.

O final da temporada é o direito de fazer o que exigem o sentimento, a vontade e a mente, que passam quase todo o ano subordinados ao dramaturgo, ao diretor de cena, ao repertório, ao escritório do teatro. Essa vida de escravo voluntário se estende de agosto a junho e até maio. Por isto o seu último dia e primeiro dia do início de uma trégua de dois meses é para nós o momento notável e longamente esperado da vida.

Na noite do último espetáculo da temporada, quando lá fora já reinava a primavera maravilhosa e perfumada de Petersburgo, com o ar morno do mar, as flores primaveris, os primeiros brotos vegetais, os aromas e os rouxinós, em pleno nascer das contagiantes noites brancas, os nossos amigos hospitaleiros, amáveis, meigos e carinhosos de Petersburgo faziam subscrições e organizavam uma viagem ao litoral pelo rio Nevá. Nós já assistíamos no litoral ao nascer do sol; ali eles pescavam ou simplesmente compravam peixe e faziam uma sopa. Ao amanhecer andávamos de barco pelo litoral, desembarcávamos nas ilhas, andávamos pelos bosques e encontrávamos conhecidos, que ali haviam sido supreendidos pelo levantamento das pontes do rio Nevá.

Numa dessas noites encontramos o velho Alieksandr Davídovitch Davídov, célebre artista de opereta, outrora famoso pela interpretação de canções ciganas. Quando ele ainda estava em forma, não era possível ouví-lo sem lágrimas, tanta alma ele botava no seu canto. Não era um acaso que se tornara o preferido do famoso tenor Angelo Masini. Davídov estava envelhecido, transformara-se em ruína, sua voz desaparecera mas a fama continuava viva. Era preciso mostrar o célebre velho aos nossos jovens, para que eles pudessem dizer aos seus filhos: ''Nós também ouvimos o famoso Davídov''. Conseguimos convencer Davídov a cantar algumas de suas melhores romanças ciganas. Acordamos o dono de um café, pedimos que abrisse o estabelecimento e fizesse chá... Com o ronco de velho, Davídov cantou, ou melhor, declamou musicalmente algumas romanças e apesar dos pesares nos fez derramar lágrimas. Revelou a elevada arte da palavra no campo diletante do canto cigano e, além disso, nos fez meditar sobre o segredo da declamação, da pronúncia e da expressão que ele conhecia e nós, artistas dramáticos, sempre ligados à palavra, ignorávamos! Foi a última vez que vi o famoso velho, pois logo ele morreu.

# *Tournées* pelas Províncias

Em alguns anos, ao término da temporada em Petersburgo, viajávamos a Kíev, Odessa ou Varsóvia. Gostávamos muito dessas viagens para o sul, para o clima quente, o mar, o Dniéper, o Vístula. Ali também tínhamos muitos amigos amáveis que desejavam ver em nós, no repertório e na arte que trazíamos, a alma dos poetas queridos, a esperança em um raio de luz projetado para o futuro, a aspiração à liberdade e a uma vida melhor. Ali se repetiu o mesmo que em Petersburgo. Aqui também posso falar dos sucessos do teatro com a mesma ressalva que eu fizera antes às *tournées* de Petersburgo. Também temos cartas de Odessa, Kíev e Varsóvia, escritas por velhos e jovens amantes do teatro, que recordam as assinaturas e bilhetes, as multidões diante do teatro, encontros e despedidas, presentes, chuva de flores e ovações de rua e outros atributos do sucesso artístico.

Também ali organizavam *folle journée** em homenagem ao nosso teatro: alugava-se um navio, colocava-se nas cabines de baixo uma banda militar, uma orquestra romena, um coro e alguns cantores. No auge dos festejos, estes apareciam no convés do navio e o clima geral de festa se intensificava ainda mais. Começavam os bailes ao ar livre, sob o sol ardente e em meio ao elemento líquido do Dniéper. Ou de repente, inesperadamente, paravam o navio no lugar escolhido, com prado pitoresco, e organizavam-se jogos com prêmios, corridas e uma imensa *grand rond*** ou desfile com música.

Nas províncias costumava-se comemorar o término da temporada com uma festa, na qual recebíamos homenagens acima dos nossos merecimentos. O jantar solene estendia-se noite a dentro. Certa vez essa reunião noturna aconteceu após o espetáculo no jardim municipal de Kíev, na margem alta do Dniéper. Depois do jantar, toda a companhia foi passear na margem do rio e entrou no jardim do palácio. Ali nos vimos diante de um clima da época de Turguêniev, com alamêdas antigas e arbustos com suas copas podadas. Em um dos pontos do parque reconhecemos a nossa decoração e o plano do segundo ato da peça de Turguêniev *Um mês no campo.* Ao lado da quadra, havia lugares que pareciam ter sido preparados antecipadamente para o espectador; ali nós colocamos todo o pessoal que nos acompanhava no passeio e começamos um espetáculo improvisado ao ar livre. Chegou a minha vez de entrar en cena: eu e Knípper, seguindo o esquema da peça, saímos caminhando por uma alameda longa, falando as nossas réplicas, depois nos sentamos em um banco de acordo com a nossa *mise-en-scène* habitual, começamos a falar e... paramos, uma vez que não tínhamos condições de continuar. A minha interpretação num clima de natureza viva me parecia uma farsa. E ainda dizem que nós levamos a simplicidade ao naturalismo! Como se revelou convencional o que estávamos habituados a fazer em cena.

Em Odessa, as despedidas por pouco não terminaram numa tragédia. Estávamos num período de intensificação e mais uma onda de fermentação pré-revolucionária. O clima estava carregado e a polícia vigilante. Ao sairmos do teatro, nós, os artistas da companhia, nos vimos cercados por uma multidão grande e barulhenta. Ela nos apertou e nos levou consigo pelas ruas, pelo *boulevard* da costa. No final do *boulevard* já havia um destacamento da polícia à espera. À medida que nós nos aproximávamos da polícia, o clima ficava cada vez mais carregado ao nosso redor. A cada minuto era de se esperar que a polícia se lançasse para dissolver a multidão a chicotada. Mas daquela vez a coisa se resolveu sem espancamento; a multidão começou a dispersar. Quando cheguei ao meu quarto ainda se ouviam da rua alguns gritos de vozes isoladas. Certamente estava acontecendo alguma coisa, mas na escuridão nada se podia ver.

---

* Literalmente, um dia de loucura (em francês).

** Uma grande roda- (francês). Trata-se de figura da dança (Red.).

# Savva Marózov e a Construção do Teatro

Não obstante o sucesso artístico do teatro, a situação material ia mal. O déficit crescia a cada mês. O capital de reserva havia sido gasto e tivemos de convocar os sócios comanditários e pedir-lhes para renovar as suas contribuições. Infelizmente, a maioria não estava em condições de fazê-lo e, apesar do desejo ardente de nos ajudar, foram forçados a recusar. O momento era quase catastrófico para o teatro. Mas também dessa vez o bom destino se preocupou e nos preparou de antemão um salvador.

Ainda no primeiro ano de existência do teatro, em uma das apresentações de *O czar Fiódor,* apareceu por acaso Savva Timofêievitch Marózov. Este homem notável iria desempenhar no nosso teatro um papel importante e maravilhoso como Mecenas, capaz não só de fazer sacrifícios materiais pela arte mas também de servir a ela com toda a dedicação, sem egoísmo, sem falsa ambição nem proveito próprio. Savva Marózov assistiu ao espetáculo e resolveu que o nosso teatro precisava de ajuda. E agora o momento se apresentava.

Para suspresa geral, ele compareceu à assembléia e propôs aos sócios comanditários comprar-lhes todas as cotas. Fez-se um acordo e desde então os donos reais do teatro passaram a ser apenas três pessoas: Savva Marózov, Niemiróvitch-Dântchenko e eu. Marózov financiava o teatro e assumia toda a parte administrativa. Ele entrava em todos os detalhes do assunto e lhe dava todo o seu tempo livre. Homem com alma de artista, ele sentia naturalmente a necessidade de tomar parte ativa no aspecto artístico. Com essa finalidade, pediu-nos para ser encarregado da iluminação elétrica do palco. Seus afazeres o obrigavam a passar grande parte do verão em Moscou, enquanto a família descansava no campo. Aproveitando a sua solidão, Savva Marózov dedicava todo o tempo livre dos seus dias de verão a testes de iluminação teatral. Para isto transformou sua casa e os seus jardins numa oficina experimental: na sala realizava-se testes de toda a sorte; no banheiro havia um laboratório químico, onde se preparavam vernizes de todas as cores para pintar as lâmpadas elétricas e o vidro para obter mais matizes artísticos na iluminação de cena. No grande jardim junto a casa também se faziam testes de toda a espécie e efeitos, para os quais se precisava de uma grande distância. O próprio Marózov vestia uma blusa operária e junto com os seus serralheiros e eletricistas trabalhava como um simples operário, surpreendendo os especialistas com o seu conhecimento de eletricidade. Com o início da temporada, Savva Marózov tornou-se o encarregado principal da parte elétrica e a colocou na devida altura, o que não era fácil no mau estado em que se encontrava a maquinaria no teatro Ermitage, alugado por nós no Kariétni Riád. Apesar das suas inúmeras atividades, Marózov ia ao teatro praticamente a cada espetáculo, e se não o conseguia preocupava-se em informar-se por telefone o que se estava fazendo na parte dele e em todas as outras partes do complexo mecanismo teatral.

Savva Marózov comovia com a sua dedicação desinteressada à arte e com a vontade de contribuir dentro do possível para a causa comum. Lembro-me do seguinte exemplo: não conseguíamos acertar com a última decoração da peça de Niemiróvitch-Dântchenko *Os sonhos,* que já havia sido anunciada em cartaz. Por falta de tempo para refazer a decoração, tivemos de corrigí-la. Para isto todos os diretores de cena e seus auxiliares faziam esforços comuns e procuravam, entre o conjunto de objetos do teatro, aqueles que pudessem ser usados para enfeitar um quarto e cobrir os defeitos. Nós nos deliciávamos vendo aquele homem de idade já avançada subindo escadas, pendurando decorações, quadros ou carregando móveis e objetos e estendendo tapetes. Entregava-se a esse trabalho com uma paixão comovente, o que me fazia gostar dele com mais ternura ainda naqueles momentos.

Eu e Niemiróvitch-Dântchenko resolvemos aproximar Marózov da parte artística-literária do teatro. E não o fizemos porque ele fôsse o responsável pelo nervo financeiro do teatro e nós quiséssemos com isto consolidá-lo no tipo de atividade. Nós o fizemos porque o próprio Marózov manifestara muito gosto e compreensão no campo da literatura e da criação artística dos atores. Desde então, os problemas do repertório, a distribuição dos papéis, o exame das técnicas ou de outros defeitos do espetáculo e sua montagem passamos a discutir com a participação de Marózov. Também neste campo ele mostrou grande sensibilidade e amor pela arte.

Mas a sua dedicação abnegada e o amor pela causa manifestaram-se ainda mais no momento em que se tornou central o problema do aluguel de uma nova sede para o teatro. Ele assumiu a solução desse difícil problema e a cumpriu com todo aquele ardor e amplitude próprios da natureza russa. Com seus próprios recursos, construiu para nós um novo teatro na Travessa Kamerguerski. Durante a construção ele assumiu o seguinte lema: tudo para a arte e para o ator, e então o espectador se sentirá bem no teatro. Em outras palavras, Marózov fez justamente o contrário do que se costumava fazer quando se construíam teatros, quando se destinavam 3/4 dos recursos disponíveis para a construção de saguões e diversas salas para espectadores e apenas 1/4 se destinava à arte dos atores e à montagem do palco. Marózov, ao contrário, não regateou dinheiro para a construção do palco, a sua montagem e os camarins dos atores, dando um acabamento extremamente simples àquela parte do edifício destinada ao público e projetada por esboço do famoso arquiteto F. O. Chekhtel, que construiu de graça o teatro. No acabamento do teatro não se permitiu nenhum ponto luminoso ou dourado, para não cansar desnecessàriamente a vista dos espectadores e conservar o efeito das cores luminosas exclusivamente para as decorações e os cenários.

A construção do teatro foi concluída em alguns meses. Marózov acompanhou pessoalmente os seus trabalhos, renunciando às suas férias de verão e transferindo-se durante todo o verão para a própria construção. Ali viveu num pequeno quarto ao lado do escritório, em meio a batidas de martelo, estrondo, poeira e uma infinidade de preocupações com a parte da construção.

Ele dedicou um amor todo especial à construção e montagem do palco. Pelo plano concebido com esforços comuns, construiu-se um palco giratório que naquela época era raridade até no exterior. O palco foi bem mais aperfeiçoado do que o tipo comum de tablados giratórios, nos quais gira apenas o chão, pois Marózov e Chekhtel fizeram girar todo o andar inferior do palco, com todos os alçapões, depressões e mecânica de subsolo. No palco giratório foi construído um imenso alçapão que, com o auxílio de um motor elétrico, podia afundar para representar abismos montanhosos ou rio. Esse mesmo alçapão podia subir e então formava uma grande meseta e uma montanha, um terraço, etc. A iluminação foi concebida segundo os últimos aperfeiçoamentos daquela época, com controle elétrico através do qual era possível orientar toda a luz do palco e do teatro. Além disso, Savva Marózov mandou buscar no exterior e na própria Rússia muitos outros aperfeiçoamentos elétricos e cênicos, que não cabem ser examinados neste livro.

A construção do teatro simplificou consideravelmente a nossa atividade.

Depois que a nossa empresa entrou nos trilhos com a ajuda de Marózov, deixou de dar prejuízo e passou a dar lucro, resolvemos, para consolidá-la, passá-la com todos os seus pertences e repertório encenado a um grupo de artistas de maior talento, fundadores da empresa e a sua alma real. Recusando o ressarcimento dos gastos feitos com a montagem e a manutenção do teatro, Savva Marózov entregou a renda ao referido grupo, que a partir daquele momento assumiu a posse do teatro e de todo o empreendimento.

# A Linha Político-Social

## *Um inimigo do povo*

A mudança para o novo teatro da rua Kamerguerski (em setembro de 1902) coincidiu com o início de uma nova linha do repertório e da orientação dos trabalhos do teatro. A essa nova linha chamarei *político-social.*

Dois anos antes do tempo aqui descrito, o germe dessa orientação já surgira no repertório e no trabalho dos atores, porém de maneira casual. Isto aconteceu com a peça ibseniana *Um inimigo do povo* na temporada de 1900-1901.

No meu repertório, o Dr. Stockmann, personagem central da peça, é um dos poucos papéis felizes que atraem por sua força interior e seu encanto. Entendi-o inteiramente na primeira leitura, incorporei logo o personagem e o interpretei no primeiro ensaio. Parece que a própria vida cuidou antecipadamente de fazer todo o trabalho criador preparatório e acumular o material espiritual necessário e as lembranças de experiências emocionais análogas ao papel. Meu ponto de partida tanto no trabalho de diretor de cena como no enfoque artístico da peça e do papel, seguiam a linha da *intuição e do sentimento,* mas a peça, o papel e a montagem receberam outra orientação e um significado colorido mais amplos em termos político-sociais.

Atraíam-me na peça e na interpretação do personagem o amor de Stockmann e sua aspiração pela verdade, que não conheciam obstáculos. Neste papel me foi fácil por nos olhos as lentes cor-de-rosa da confiança ingênua nas pessoas, e através delas olhar todos os que me rodeavam, acreditar neles e gostar sinceramente deles. Quando foi se descobrindo paulatinamente a podridão nas almas dos falsos amigos que rodeavam Stockmann, ficou fácil para mim sentir a perplexidade do personagem que me cabia interpretar. No momento em que ele elucidava tudo, eu sentia não sei se por mim ou por Stockmann. Tal era a minha completa fusão com o papel. Compreendia com clareza que a cada ato Stockmann ia ficando cada vez mais só, e quando ao final do espetáculo ficava totalmente só, brotava naturalmente dos lábios a frase final: "O homem mais forte do mundo é o que continua só!"

Por intuição, por mim mesmo, instintivamente, cheguei à imagem interna do personagem, com todas as suas particularidades e detalhes e a miopia, que falavam claramente da cegueira interna de Stockmann diante dos defeitos humanos, da sua infantilidade, da sua mobilidade juvenil, das suas relações de camaradagem com os seus filhos e a família, da sua alegria, da paixão pelas brincadeiras, pelos jogos, pela comunicabilidade, do encanto de Stockmann que obrigava a todos que o tocavam a se tornarem mais puros e melhores e revelarem os bons aspectos da sua alma na presença dele. Por intuição, cheguei também à imagem externa que decorria naturalmente da interna. O corpo e a alma de Stockmann e Stanislavski fundiam-se entre si. Bastava-se pensar nas idéias ou preocupações do Dr. Stockmann, para surgirem automaticamente os indícios da sua miopia, a inclinação do seu corpo para a frente e o andar apressado: meus olhos se atiravam confiantes para a alma do objeto com que Stockmann falava ou se comunicava no palco: para tornar o clima mais conveniente, meus dedos indicador e médio se projetavam automaticamente para a frente, como se quisessem enfiar na alma do interlocutor os meus sentimentos, palavras e idéias. Todas essas demandas e hábitos se manifestavam instintivamente, de forma inconsciente. Qual seria a sua origem? Mais tarde adivinhei por acaso a sua origem: alguns anos após a criação de Stockmann, ao encontrar-me em Berlim com um cientista que antes conhecera em um sanatório vienense, reconheci nele os meus dedos do papel de Stockmann. É muito provável que eu os tenha incorporado desse protótipo vivo. Em um famoso músico e crítico russo, reconheci minha maneira de chover no molhado a la Stockmann.

Bastava-me assumir os medos externos de Stockmann até fora de cena, para que logo se manifestassem os sentimentos e sensações que outrora os haviam criado. A imagem e as paixões do personagem se tornaram organicamente minhas próprias imagens e paixões ou, antes ao contrário: meus próprios sentimentos se converteram nos sentimentos de Stockmann. Nesse sentido experimental a alegria suprema do artista, que consiste em expressar em cena idéias alheias, entregar-se a paixões alheias e praticar atos alheios como se fossem seus próprios atos.

"Vocês estão enganados! Vocês são uns animais, isso mesmo, uns animais!" — gritava eu numa apresentação pública do quarto ato, e eu o gritava sinceramente, uma vez que conseguira assumir o ponto de vista do próprio Stockmann. Agradava-me dizê-lo e ter a consciência de que o espectador, envolvido por Stockmann, inquietava-se por mim e ficava furioso com a minha falta de tato graças à qual eu excitava inutilmente contra mim uma multidão de inimigos enfurecidos. Como se sabe, o excesso de franqueza e sinceridade levam o herói da peça à perdição.

O ator e o diretor de cena que viviam em mim entendiam perfeitamente o lado cênico dessa sinceridade, prejudicial ao protagonista, bem como o encanto da sua veracidade.

A imagem do Dr. Stockmann tornou-se popular em Moscou e principalmente em Petersburgo. Havia causas para isto. Naquele inquietante momento político, — anterior à primeira revolução russa — era forte na sociedade o sentimento de protesto. Esperava-se um herói capaz de dizer de maneira ousada e direta na cara do governo a verdade cruel. Fazia-se necessária uma peça revolucionária, e *Um inimigo do povo* transformou-se nessa peça. Todos passaram a gostar dela, mesmo com o personagem central desprezando a maioria coesa e enaltecendo a individualidade de algumas pessoas a quem ele queria entregar a direção da vida. Mas Stockmann protesta, Stockmann diz a verdade com ousadia e isto foi o suficiente para fazer dele um herói político.

No dia da famosa carnificina na praça Kazan,* nós estávamos em Petersburgo exibindo *Um inimigo do povo.* O público daquele espetáculo era formado por intelectuais, muitos professores e cientistas. Lembro-me de que a platéia estava quase toda tomada de cabeças brancas. Em virtude dos tristes acontecimentos do dia, a sala do teatro estava extremamente excitada e percebia a menor insinuação à liberdade, reagia a qualquer palavra de protesto de Stockmann. A todo instante a sala explodia em aplausos tendenciosos, sobretudo nas passagens mais inesperadas, no meio do ato. Era um espetáculo político. O clima na platéia era tal que a qualquer minuto poderiam acontecer a interrupção do espetáculo e prisões. Os censores que assistiam a todos os espetáculos de *Um inimigo do povo* e observavam para que eu, no papel principal, falasse segundo o exemplar da censura, enfatizando cada palavra notada pela censura, daquela vez me acompanhavam com atenção redobrada. Eu precisava demonstrar cautela especial, pois quando o texto de um papel é ora suprimido muitas vezes ora restaurado, pode-se confundir facilmente alguma coisa e dizer algo mais. No último ato da peça, ao colocar em ordem o seu aparecimento arrasado por uma multidão, o Dr. Stockmann encontra entre a desordem geral a sua sobrecasaca preta que vestira na véspera para uma reunião pública. Ao ver o buraco na mesma, Stockmann diz para a mulher: "Nunca se deve vestir um traje novo quando se vai combater pela liberdade e a verdade".

Os presentes ao teatro relacionaram involuntariamente essa frase à carnificina do dia na praça Kazan, onde certamente muitos novos trajes também foram rasgados em nome da liberdade e da verdade. Depois dessas palavras, a sala foi tomada de tal explosão de aplausos que tivemos de interromper a representação. Alguns pularam dos seus lugares e correram para a ribalta, estendendo-nos as mãos. Naquele dia compreendi por experiência própria a força que pode exercer sobre a multidão um teatro verdadeiro, autêntico.

A peça e o espetáculo que excitam os ânimos sociais e são capazes de suscitar tamanho êxtase na multidão adquirem significado político-social e têm o direito de ser incluídas na linha do nosso repertório.

Talvez a própria escolha da peça e o próprio caráter da interpretação do papel tenham sido intuitivamente sugeridos naquele momento pelo clima dominante na sociedade, pela vida social do país, que procurava ansiosamente um herói que dissesse destemidamente a verdade proibida pelas autoridades e a censura. Nós, porém, intérpretes de peças e papéis, não pensávamos em política no palco. Ao contrário, as manifestações provocadas pelo espetáculo eram para nós uma surpresa. Não achávamos Stockmann um político nem um orador de palanques, mas apenas um homem de idéias, honrado e amante da verdade, um amigo da sua pátria e do seu povo como deve ser todo o cidadão verdadeiro e honrado.

Assim, para o espectador o espetáculo era *político-social,* para mim *Um inimigo do povo* fazia parte da série de peças e montagens que seguem a linha da *intuição* e do *sentimento.* Através desses dois elementos, captei a alma e as paixões do personagem e a vida prática da peça com o seu lado característico, ao passo que a "tendência" da peça revelou-se para mim por si mesma. Assim me vi dentro da linha *politico-social.* Partia da intuição passando pelas linhas de *costumes e simbólica*, para chegar à política.

Será que não existe em nossa arte apenas uma única linha verdadeira — a da intuição e do sentimento? Será que a linha da intuição e do sentimento não observa e entrelaça todas as outras linhas, envolvendo a própria essência espiritual e a essência externa da peça e do papel? Pois fora isto mesmo que já acontecera comigo antes, durante a criação do papel do tio em *A aldeia de Stiepântchikovo e seus habitantes.* Ali, quanto mais sincera era minha crença na ingenuidade na bondade dele, tanto mais seus atos pareciam desprovidos de tato e mais se emocionava o espectador. E quanto maiores eram as perplexidades, tanto mais fortemente o espectador gostava do herói pela sua credulidade infantil e pureza de alma. Ali também a linha da intuição e do sentimento entrelaçava e absorvia todas as outras linhas do papel, e o fim artístico do autor, a "idéia" da peça, era revelada automaticamente não pelo ator mas pelo espectador, como resultado de tudo o que ele ouvira e assistira no teatro. Tanto naquele momento quanto agora, ao interpretar Stockmann, eu me sentia maravilhosamente. O segredo do impacto das peças político-sociais não estaria no fato de que, ao interpretá-las, o ator deve pensar menos nos problemas políticos e sociais e simplesmente chegar ao ideal de sinceridade e honestidade em tais peças?

---

* Trata-se do massacre de um grupo de estudantes pela polícia no dia 19-02-1901 na praça Kazan, em Petersburgo (N. do T.).

## Maksim Gorki

### *Os Pequeno-Burgueses*

A fermentação revolucionária e a própria revolução que vinha medrando trouxeram para a cena do teatro várias peças que refletiam o clima político-social, o descontentamento, o protesto, e os sonhos como o herói que dissesse a verdade de maneira ousada.

A censura e a direção da polícia estavam de ouvidos atentos, o lápis vermelho campeava pelos exemplares da censura, suprimindo as mínimas insinuações que pudessem perturbar a tranqüilidade pública. Temia-se que o teatro viesse a ser uma arena de propaganda. É verdade que se observavam tentativas neste sentido. O tendencioso e a arte são incompatíveis, um exclui o outro. Basta que se enfoque a arte com intenções tendenciosas, utilitárias ou outras intenções não artísticas, para que ela comece a perecer como a flor nas mãos de Siebel. Em arte a tendência

estranha deve transformar-se na sua própria idéia, realizar-se no sentimento, tornar-se aspiração sincera, uma segunda natureza do próprio artista, e então ela integrará a vida do espírito humano do ator, do papel, de toda a peça e se tornará não uma tendência mas um *credo* propriamente dito. Quanto ao espectador, que tire as suas próprias conclusões e crie a tendência a partir do que percebeu no teatro. A conclusão natural sairá por si mesma na alma e na cabeça do espectador a partir da premissa criadora gerada pelo ator.

É essa a condição indispensável, a única sob a qual é concebível no palco a montagem de uma peça de caráter político-social. Haverá entre nós essas condições criadoras?

O principal iniciador e fundador da linha político-social no mesmo teatro foi Maksim Gorki. Nós sabíamos que ele estava escrevendo duas peças: uma, sobre a qual nos falara na Criméia, cujo título ainda não estava definido, e a outra com o título de *Os pequenos burgueses*. Interessava-nos a primeira peça, pois nela Gorki representava os costumes das antigas pessoas de sua preferência, os quais haviam criado a sua fama. A vida dos vagabundos ainda não fôra mostrada nenhuma vez no palco russo, e no tempo aqui descrito atraía a atenção social da mesma forma que tudo o que vinha das camadas baixas da sociedade. Naquela época, era nesse meio social que procurávamos talentos. Nessa época a seleção e inscrição de jovens para a escola de teatro eram feitas quase exclusivamente com gente oriunda do povo. E Gorki, que nos chegara diretamente da terra, era necessário ao teatro.

Passamos a insistir junto a ele que terminasse o mais rápido possível a peça para a abertura do novo Teatro que estava sendo construído por Marózov. Mas Gorki se queixava dos personagens da sua peça: "Veja só que coisa, — dizia ele — fui cercado por todas essas minhas criaturas, que se acotovelam, se empurram e eu não posso sentá-las nos seus lugares, reconciliá-las. Palavra de honra! Todos falam, falam, e falam bem, tenho pena de pará-los, juro, palavra de honra"!

A peça *Os pequenos burgueses* amadureceu antes e por esta razão viu a luz primeiro que a outra. Evidentemente a recebemos com alegria, designando-a para a inauguração do novo teatro na próxima temporada. O mal é que não tínhamos ninguém para o papel principal do corista Tetiérev, baixo profundo que cantava no coro de uma igreja numa pequena cidade da província. Esse papel é muito particular e requer uma individualidade luminosa, cheia de colorido, com voz de trovão. Entre os alunos da escola teatral, havia um sem dúvida muito apropriado. Além do mais, era um corista autêntico, baixo profundo. Antes tinha sido corista de uma igreja, empregando-se depois no coro de um dos restaurantes suburbanos em moda. Barânov, o aluno em quem tínhamos pensado para o papel de Tetiérev, era sem dúvida uma pessoa de talento, bondosa porém dada a bebida e sem nenhuma cultura. Seria difícil explicar-lhe as sutilezas literárias da obra. Entretanto verificou-se mais tarde que o seu primitivismo o ajudou no papel. Barânov levava a sério tudo o que Tetiérev dizia e fazia na peça. Tomou-o como personagem positivo, como herói, um ideal. Graça a isto, as tendências e idéias do autor se transformaram automaticamente nos sentimentos e idéias do intérprete. Seria impossível obter mediante qualquer arte ou técnica a sinceridade e seriedade no enfoque às teses da peça e idéias do personagem interpretado por Barânov. O seu Tetiérev saiu não um corista de tipo teatral mas um corista autêntico, e foi isto que o espectador sentiu de imediato e soube apreciar na devida medida. O resto ficou por conta do diretor de cena, que sempre dispõe de recursos para enfocar a peça e colocar no lugar adequado o personagem que acaba de cobrar vida, dando-lhe o seu verdadeiro valor.

A temporada de 1901-1902, durante a qual se preparou a peça, chegava ao fim e o espetáculo não estava preparado sequer para um ensaio geral, que consolida o trabalho cênico. Quando não memorizamos a tempo, tudo se esquece e é preciso recomeçar. Por isto, apesar das dificuldades, resolvemos organizar a qualquer custo um ensaio geral público em Petersburgo, onde costumávamos trabalhar durante a primavera. O tempo era confuso e inquietante no sentido político. A polícia e a censura acompanhavam cada passo nosso, já que o Teatro de Arte era considerado avançado devido ao seu novo repertório e o próprio Gorki estava sob vigilância policial. A princípio não queriam autorizar a peça. Começaram as gestões, e quem mais se empenhou a favor da liberação da peça foi o conde Vitte. *Os pequenos burgueses* foi finalmente autorizada mas com correções, muitas delas bem curiosas. Por exemplo, ordenavam que a frase "a esposa do comerciante Românov" fosse substituída por "a esposa do comerciante Ivanóv", pois no sobrenome Ramânov enxergavam alusão à família imperial. Inicialmente só conseguimos autorização para espetáculos por assinaturas, porque nas suas negociações com as autoridades Vladímir Ivânovitch foi forçado a insistir especialmente em que, se tirassem de cartaz um dos espetáculos anunciados, ficaríamos sem condição de cumprir com os nossos compromissos frente aos assinantes. Esta circunstância acarretou um episódio curioso que pode parecer quase inverossímil mas era bem característico daqueles tempos.

Temendo que além do público de assinantes mais ou menos "respeitável" entrassem no nosso espetáculos jovens sem bilhetes que, para dizer a verdade, nós deixávamos entrar de boa vontade, um belo dia o chefe de polícica decidiu substituir no teatro os conferencistas de bilhetes por policiais. Tomando conhecimento do fato e demonstrando aquela decisão que lhe era característica, Vladímir Ivânovitch mandou retirar dos corredores os policiais que estavam perturbando o público e colocar de novo os conferencistas de bilhete. Isto lhe custou explicações inicialmente com o sub-secretário de polícia, depois com o próprio comissário e finalmente a exigência do chefe de polícia da cidade, que fosse à sua presença prestar esclarecimentos imediatamente. Vladímir Ivânovitch recusou deixar o teatro durante o espetáculo e foi ao chefe de polícia apenas na manhã seguinte. Da conversa com ele o chefe de polícia compreendeu apenas que os policiais estavam perturbando o público com o seu uniforme e, após prometer retirá-los, determinou que à noite os conferencistas de bilhetes fossem substituídos por policiais só que já vestidos de fraque. Ao ensaio geral no teatro Panaevski, onde se realizavam naquele tempo as *tournées* esteve presente todo o Petersburgo "governante", começando pelos grandes príncipes e ministros, todas as classes de funcionários, todo o comitê de censura, representantes de poder policial e outros chefes com suas esposas e famílias. No próprio teatro e em torno dele foi instalado um serviço policial reforçado; na praça diante do teatro desfilavam *gendarmes* a cavalo. Dava para pensar que não se preparava um ensaio geral mas uma batalha geral.

Na estréia o sucesso da peça foi médio, a maior parte dele recaiu sobre Tetiérev-Barânov. "Aí está um talento nato oriundo do povo, da terra, que estávamos procurando!" — resolvemos todos. — "Aí está ele, o segundo Chaliápin!"

As damas da alta sociedade quiseram conhecê-lo, vê-lo. Já sem maquiagem, Barânov foi levado à platéia. Cercaram-no princesinhas e princesas. Um gênio nato, oriundo do povo, exibia-se para elas. O quadro era indescritível!

No dia seguinte saíram notas na imprensa e nelas o mais elogiado era Barânov. Coitado! Nesses elogios ele encontrou a sua morte. Após ler as notas, a primeira coisa que ele se precipitou a fazer foi comprar uma cartola, luvas e um casaco da moda. Depois começou a xingar a cultura russa: "Nada mais do que uns dez-quinze jornais! Fosse em Paris ou em Londres, — dizia ele, — seriam quinhentos, ou até cinco mil!"

Por outras palavras, Barânov se queixava de que apenas 15 jornais o haviam elogiado, ao passo que se estivesse em Paris haveria cinco mil notas sobre ele. Nisto, segundo ele, consistia a cultura.

O tom do Barânov logo mudou. Em breve entregou-se à bebida... Trataram dele, curaram-no, perdoaram... porque ele era um talento. Voltou a se comportar de maneira exemplar. Mas à medida que interpretava o papel e o sucesso crescia, ele se estragava cada vez mais. Depois se tornou negligente, começou a faltar alegando doença, e até chegou inclusive a faltar a um espetáculo sem avisar. Tivemos de nos separar dele. Depois andou esfarrapado por Moscou, declamando nas ruas com sua voz de trovão versos e monólogos empolados, branindo em notas altas e potentes. Os policiais o levaram à delegacia. Às vezes vinha como dantes ao nosso teatro, nós o recebíamos carinhosamente, e alimentávamos e dávamos de beber, mas ele não podia sequer retornar à companhia, e dizia:

"Eu mesmo compreendo, não mereço!"

Depois alguém o encontrou de roupa íntima numa estrada real e finalmente ele desapareceu... Por onde andará aquele amável e talentoso vagabundo com o coração e inteligência de criança? Na certa morreu... de fama, por não resistir ao sucesso. Que o mundo lhe seja leve!

No conjunto, o espetáculo não teve grande sucesso nem em Petersburgo nem em Moscou, e apesar dos nossos esforços o seu significado político-social não chegou aos espectadores, salvo o papel de Barânov, que era quem menos pensava em política.

# *No Fundo*

Na nossa primeira viagem à Criméia, estávamos certa noite sentados num terraço ouvindo o marulhar das ondas, quando Gorki narrou para mim no escuro o conteúdo de uma peça com a qual estava apenas sonhando naquele momento. Na primeira versão, o papel principal era o de um criado que prestava serviços numa casa opulenta e se preocupava acima de tudo em proteger a gola da sua camisa que usava ou o fraque, única coisa que o ligava à vida anterior. O albergue noturno era apertado, seus moradores xingavam uns aos outros e a atmosfera estava impregnada de ódio. O segundo ato terminava com uma invasão repentina da polícia. Ao inteirar-se do fato, todo o formigueiro humano começava a agitar-se e apressava-se em esconder as coisas roubadas. No terceiro ato chegava a primavera, o sol, a natureza se revivificava, os albergados saíam do ar nauseabundo para os trabalhos da terra ao ar livre, cantavam canções debaixo do sol e ao ar fresco, esquecendo o ódio que alimentavam uns pelos outros.

Agora nós tínhamos de montar e representar essa peça numa versão nova, consideravelmente aprofundada, sob o título de *No fundo da vida**, que mais tarde, por sugestão de Vladímir Ivánovitch, Gorki reduziu a duas palavras: *No fundo.* Estávamos novamente diante de um difícil problema: o novo tom e a maneira de interpretar, um novo tipo de vida, um romantismo novo e original, e o patético que, por um lado, estava no limite da teatralidade e, por outro, do sermão.

"Não gosto de ver Gorki dando uma de padre pregando sermão do público para a sua freguesia com entonação de igreja —

---

* A peça de Gorki *No fundo*, inicialmente imaginada pelo autor como *No fundo da vida (Na dniê jizni)*, foi encenada no Brasil com o título *A ralé*, título esse que representa uma flagrante contradição com o sentido humanista e o próprio conceito de homem e povo que a peça apresenta. Mantemos o título original por uma questão de coerência com o sentido da peça (N. do T.)

disse certa vez Tchékhov. — Gorki deve destruir o que deve ser destruído e aí está a sua missão''.

É preciso saber pronunciar a linguagem de Gorki de tal forma que a frase tenha som e vida. Os seus monólogos edificantes e propagadores, por exemplo, do ''Homem'', devem ser pronunciados com simplicidade, com uma elevação interior natural, sem falsa teatralidade e sem empolgação. De outro modo transformaríamos uma peça séria num simples melodrama. Era preciso assimilar o estilo especial do vagabundo e não confundí-lo com o tom teatral comum ou com a declaração vulgar dos atores. O vagabundo deve ter uma amplitude uma liberdade, uma dignidade específica. Como conseguí-las? Era preciso penetrar nos esconderijos da alma do próprio Gorki, como o fizéramos outrora com Tchékhov, para encontrar a chave oculta para a alma do autor, então as palavras de efeito dos aforismos dos vagabundos e das frases empoladas do sermão seriam completadas pela essência espiritual do próprio poeta, e o artista se emocionaria junto com ele.

Como sempre, Niemíróvitch-Dântchenko e eu enfocamos a nova obra cada um a seu modo. Ele revelou com maestria o conteúdo da peça: como escritor, conhece os processos literários que conduzem à criação. Já eu, como sempre, agitava-me desamparado no início do trabalho e me lançava dos costumes para o sentimento, do sentimento para a imagem, da imagem para a montagem ou importunava Gorki procurando nele o material criador. Ele me contou como e a partir de que protótipo escrevera a peça, falou da sua vida errante, dos seus encontros, dos protótipos dos personagens e particularmente de Sátin, personagem que eu interpretava. O vagabundo, protótipo do personagem que eu interpretava havia sofrido por seu amor abnegado pela irmã. Esta é casada com um funcionário dos correios. Este gasta dinheiro público, e é ameaçado de confinamento na Sibéria. Sátin consegue o dinheiro e assim salva o cunhado, mas este o trai descaradamente, afirmando que Sátin não era uma pessoa de mãos limpas. Ouvindo por acaso a calúnia, num acesso de fúria Sátin dá uma garrafada na cabeça do traidor, matando-o e sendo condenado ao degredo. Depois de cumprida a pena, o degredado retorna e passa a andar pelas ruas de Níjni-Nóvgorod com a camisa aberta ao peito e a mão estirada, pedindo em francês esmola às damas, que lhe dão de bom grado por causa do aspecto pitoresco e romântico dele.

A história de Gorki nos incitou e tivemos vontade de ver o próprio centro da vida das ex-pessoas. Para isso organizou-se uma expedição com a participação de muitos artistas do teatro que trabalhavam na peça. Niemiróvitch-Dântchenko, o pintor Símov e outros. Guiados pelo escritor Guiliarovski, que estudava a vida dos vagabundos, organizamos uma visita ao Mercado Khítrov. A religião do vagabundo é a liberdade; o seu clima são os perigos, os assaltos, as aventuras, os crimes e os roubos. Tudo isto cria em torno dele um clima de romantismo e de beleza selvagem original, que era o que procurávamos naquele período.

Na noite aqui referida, após um grande roubo, as autoridades secretas locais colocaram o Mercado de Khítrov numa espécie de estado de guerra. Por isto era difícil a estranhos conseguir salvo conduto para alguns albergues da casa. Em diversos lugares havia destacamento de homens armados, e era preciso passar ao lado deles. Eles nos chamavam constantemente, pediam os salvo condutos. Num lugar tivemos de passar inclusive furtivamente, para que ''alguém, Deus nos livre, não percebesse!'' Quando passamos a linha de isolamento, a coisa ficou mais fácil. Ali já observávamos livremente os grandes estrados com tarimbas infinitas, onde estavam deitadas muitas pessoas cansadas, mulheres e homens parecendo cadáveres. Em pleno centro do grande albergue ficava a universidade local com os intelectuais vagabundos. Era o cérebro do Mercado Khítrov, formado por pessoas instruídas, que se dedicavam a treinar os papéis para os atores e o teatro. Eles se acomodaram num pequeno quarto e se revelaram para nós criaturas amáveis, amistosas e hospitaleiras. Um deles nos cativou especialmente com a sua beleza, instrução e educação, até mesmo um certo ar de sociedade, mãos belas e perfil delicado. Falava maravilhosamente quase todas as línguas, pois antes havia pertencido ao corpo de cavaleiros da guarda. Depois de esbanjar todos os seus bens, caíra no fundo de onde, entretanto, conseguira sair por algum tempo e voltar a ser gente. Casara-se, obtivera uma boa colocação no serviço público, usara uniforme que lhe caía muito bem.

''Que bom seria dar um passeio pelo Mercado de Khítrov metido nesse uniforme'' — veio-lhe certa vez à cabeça essa idéia.

Mas logo ele esqueceu esse sonho bobo... Mas o sonho voltou... Tornou a martelar... a martelar... e eis o que aconteceu: durante uma de suas visitas de trabalho a Moscou, ele andou pelo

Mercado de Khítrov, deixou todos estupefatos e... ficou ali sempre, sem qualquer esperança de algum dia sair.

Todos aqueles amáveis albergados nos receberam como velhos amigos, pois nos conheciam bem pelo teatro e os papéis que copiavam para nós. Pusemos os salgados sobre a mesa, isto é, vodca e salame, e começou o banquete. Quando lhes explicamos que o objetivo da nossa visita era estudar a vida dos ex-homens para a peça de Gorki, os vagabundos choraram de emoção.

"Que honra nos fizeram!" — exclamou um deles.

"O que há de interessante em nós, para que vão nos levar à cena?" — surpreendeu-se ingenuamente outro.

Pela conversa deles, logo eles deixariam de beber, logo se tornariam gente, sairiam dali, etc, etc.

Um deles recordava especialmente o passado. Da vida pregressa e na memória dessa vida ele conservava apenas um desenhozinho ruim recortado de alguma revista ilustrada: o desenho estampa o pai velho, em pose teatral, mostrando ao filho uma letra de câmbio. Ao lado, a mãe chora em pé, o filho desnorteado, um rapaz belo, está petrificado numa pose imóvel, com a cabeça baixa de vergonha e dor. Pelo visto a tragédia consiste na falsificação da letra de câmbio. O pintor Símov não aprovou o desenho. Meu Deus! O que se armou! Era como se aqueles vasos vivos, cheios de álcool, tivessem sido agitados e alguém lhes tivesse tapado a boca! Enrubesceram, perderam o controle sobre si e viraram fera. Ouviram-se xingamentos, uns pegaram uma garrafa, outro um tamborete, agitaram-se e atiraram-se sobre Símov... um segundo a mais e ele não sairia vivo. Mas nesse instante o escritor Guiliarovski, que nos acompanhava, gritou com voz de trovão um palavrão desse de arrepiar o cabelo, deixando boquiabertos pela complexidade e a construção do mesmo não só a nós mas também aos próprios albergados. Eles pasmaram de surpresa, entusiasmo e prazer estético. O clima logo mudou. Houve uma explosão de riso alucinante, aplausos, ovações, felicidades e agradecimentos pelo palavrão genial que nos salvou da morte ou de escoriações.

Melhor do que qualquer palestra sobre a peça ou qualquer análise, a excursão pelo Mercado de Khítrov excitou a minha fantasia e o meu sentimento criador. Agora existia o modelo pelo qual era possível esculpir, havia material vivo para criar pessoas e imagens. Tudo ganhou fundamentação real, tudo assumiu o seu devido lugar. Ao fazer desenhos e *mise-en-scène* ou ao mostrar essa ou aquela cena, eu me orientava pelas lembranças vivas e não pela invenção, não pela suposição. Mas o resultado principal da excursão tinha sido o de me haver obrigado a sentir a essência interna da peça.

"Liberdade a qualquer custo!" — Eis a essência espiritual da peça. Era aquela liberdade em prol da qual as pessaos se atiram na sargeta da vida sem se preocuparem com o fato de ali se tornarem escravas.

Após a referida excursão pela sargeta da vida, já me foi mais fácil fazer a maquete e o planejamento: eu me sentia mais um entre os albergados. Entretanto surgiu uma dificuldade para mim ator: eu tinha de transferir na interpretação cênica o clima social daquele momento e a tendência política do autor da peça expressa nos sermões e monólogos de Sátin. Se acrescentarmos a isto o romantismo dos vagabundos, que me levava a uma teatralidade rotineira, ficarão claras as dificuldades e os perigosos obstáculos nos quais eu esbarrava a cada instante. Assim no papel de Sátin eu não conseguia obter conscientemente aquilo que obtivera inconscientemente no papel de Stockmann. Em Sátin eu interpretava a própria tendência e pensava no sentido político-social da peça, e era isto que eu não conseguia transferir. Já no papel de Stockmann, ao contrário, eu não pensava em política nem na tendência, e ela acabou saindo por si mesma, intuitivamente.

Mais uma vez a prática me levou à conclusão de que, nas peças de sentido político-social, é especialmente importante que o ator viva as idéias e os sentimentos do papel e então a tendência se manifestará por si mesma. Já o caminho direto, orientado imediatamente para a própria tendência redunda inevitavelmente na simples teatralidade.

Tive de trabalhar bastante o papel para evitar até certo ponto o caminho incorreto pelo qual eu enveredava inicialmente ao preocupar-me com a tendência e o romantismo, que não podem ser representados, que devem criar-se automaticamente como resultado e conclusão de uma premissa espiritual verídica.

O sucesso do espetáculo foi impressionante. Chamaram sem parar ao palco os diretores de cena, todos os artistas e especialmente o excelente Luca-Moskvin, o maravilhoso barão — Katchálov, Nástia-Knípper, Lujski, Vichnievski, Burdjálov e finalmente o próprio Gorki. Foi muito engraçado vê-lo aparecer pela primeira vez nos tablados, esquecendo o cigarro entre os dentes, rindo embaraçado e sem atinar que devia tirar o cigarro da boca e reverenciar o público.

"Vejam só, meus irmãos, o sucesso, sucesso mesmo, palavra de honra! — era como se Gorki estivesse falando para si mesmo. — Estão aplaudindo! No duro! Estão gritando! Vejam só que coisa!"

Gorki tornou-se o herói do dia. Andavam atrás dele pelas ruas, no teatro; reunia-se uma multidão de admiradores embasbacados e sobretudo admiradoras; inicialmente confuso com a sua popularidade, ele se aproximava deles torcendo seu bigode ruivo e aparado e todo o instante ajeitando os cabelos longos e lisos com os dedos vigorosos da sua mão forte, ou atirando a cabeça para livrar-se de uma mecha caída sobre a testa. Estremecia, abria as narinas e encurvava-se perturbado.

"Meus amigos! — dirigia-se aos admiradores, rindo com ar de culpa, — convenhamos que isso... me deixa meio sem jeito!... Palavra de honra... O que é que eu tenho para me olharem?... Eu não sou uma cantora... uma bailarina... essa história aí... bem, é isso mesmo, palavra de honra..."

Mas a sua confusão engraçada e a maneira original de falar com timidez intrigavam ainda mais e atraíam com mais intensidade os admiradores. O encanto de Gorki era forte. Nele havia beleza e plasticidade, liberdade e constrangimento. Minha memória visual gravou aquela pose bonita, quando ele, em pé, apoiado sobre o molhe de Yalta, assistia à minha partida e aguardava a saída do navio. Apoiado com displicência sobre uma trouxa de mercadoria e segurando o seu filhinho Maksimka*, ele contemplava absorto a distância e dava a impressão de que a qualquer momento iria separar-se do molhe e voar para algum lugar bem longe, para além do seu sonho.

---

* Diminutivo de Maksim (N. do T.).

# Em lugar da intuição e do sentimento — a linha de costumes

## *O Poder das Trevas*

Tentei desenvolver esse trabalho pela linha da *intuição e do sentimento*. Contrariando a minha vontade, ocorreu um desvio e sem que eu percebesse vi-me na *linha dos costumes*.

A peça de Tolstói, *O poder das trevas*, devia substituir imediatamente *Os pequenos burgueses*. Continuando a aprocurar o novo, eu não podia aceitar o chavão dos mujiques teatrais. Queria apresentar um mujique autêntico e, evidentemente, não só pelo vestuário mas principalmente pela configuração interior. Mas o resultado foi diferente. Nós, atores não conseguimos transmitir o aspecto espiritual da peça, ainda não estávamos maduros para tanto e, como sempre acontece em casos semelhantes, extravasamos o aspecto externo, o lado dos costumes, na tentativa de preencher a lacuna. E resultou que não conseguimos uma justificativa interior para a peça e o que obtivemos foi um naturalismo nu. E quanto mais isto se aproxima da realidade, quanto mais se tornava etnográfico, tanto pior ia ficando. Não havia a treva espiritual, e por isto a treva externa, naturalista, veio a ser inútil: não havia por que completá-la e ilustrá-la. A etnografia sufoca o ator e o próprio drama.

No que se refere às decorações e ao vestuário, fizemos mais do que era necessário e podemos dizer com segurança que nunca se viu em cena uma aldeia tão autêntica. Fomos estudar os costumes do campo na fronteira da província de Tula, no lugar em que se desenvolvia a ação da peça. Ali passamos duas semanas inteirinhas e visitamos as aldeias vizinhas. Tínhamos em nossa companhia o pintor Símov e a atriz Grigórieva, responsável pelo vestuário. Foram desenhados *isbás, pátios, galpões;* foram estudados os costumes, os rituais de casamento e outros regimes de vida diários, todas as minúcias da economia; trouxemos do campo todos os tipos de vestuários, camisas e camisolas, louças, objetos de uso doméstico. Além disso, "como protótipo" uma mulher velha e um camponês velho, e um compadre e uma comadre. E os dois revelaram uma rara capacidade para nossa arte de interpretar. A velha revelou um talento especial. As obrigações dos dois consistiam em dirigir a peça do ponto dos costumes da aldeia. Depois de alguns ensaios, eles já haviam gravado todas as palavras dos papéis e diziam o texto segundo o ator, sem ajuda do ponto. Certa vez a atriz que fazia o papel da velha matrona adoeceu e tivemos de pedir a comadre para ensaiar pela ausente. E sabem o que aconteceu? A improvisação da velha aldeã produziu uma impressão absolutamente estupenda. Ela foi a primeira pessoa a mostrar o que é uma aldeia autêntica em cena, o que significa a verdadeira treva espiritual e o seu poder. Quando ela entregava a Anícia o pó com que esta iria envenenar o marido emitia sua mão rugosa no colo, procurando entre os seios murchos de velha a trouxinha com veneno e depois, com a maior tranqüilidade, com a maior habilidade, sem entender o grau do seu crime, explicava a Anícia como devia matar devagarinho e de forma invisível o homem com veneno, sentíamos um calafrio na espinha. A esse ensaio esteve presente o filho de Tolstói, Serguiêi Ivávitch Tolstói. Ele ficou tão maravilhado com a interpretação da comadre que passou a nos persuadir a lhe confiar o papel de matrona. A sugestão era tentadora. Conversamos com a atriz que fazia o papel da matrona, e ela concordou. Resolvemos pôr em cena uma velha aldeã. Entretanto descobrimos um obstáculo intransponível. Nas cenas em que a comadre se zangava com alguém, ela abandonava o texto de Tolstói e se valia do seu próprio texto, composto de palavrões que nenhuma censura deixaria passar. Tentamos inutilmente convencê-la a abrir mão dos palavrões em cena: para ela isto não era natural de um autêntico homem do campo.

Entretanto ela transmitia de modo tão pitoresco, tão pleno e verídico o conteúdo interno e externo da tragédia de Tolstói, justificava de tal maneira cada minúcia da nossa montagem, que ressuscitou e tornou-se indispensável. A atriz Bútova, que fazia o papel de Anícia, também sentia maravilhosamente o campo. A comadre e Bútova formaram um dueto inesquecível.

Foi com dor no coração que tivemos de excluir a comadre

da relação de intérpretes, ainda mais porque ela continuava a xingar de forma mais intensa. Então eu a transferi para a multidão que se reunia diante da isbá de Epikhódov, marido de Anícia morto por ela envenenado. Eu a escondi nas últimas fileiras de trás, mas uma só nota do pranto dela cobria todas as outras exclamações. Então, sem força para me separar dela, criei uma pausa especial durante a qual ela passava por todo o palco ronronando uma canção e chamando alguém de longe. Esse chamado de uma voz velha e fraca dava tal amplitude à aldeia russa antiga, encravava-se de tal modo na memória, que depois dela ninguém mais podia aparecer no palco. Fizemos uma última tentativa: não colocá-la em cena mas fazê-la apenas cantar atrás do palco. Mas isto também era perigoso para os atores. Então gravamos o seu gramofônico e o transmitimos como fundo musical da ação sem perturbar o conjunto.

Foi com dor no coração que tive de abrir mão de um talento grande porém inaplicável ao nosso tipo de trabalho. Mas para mim o teste não foi em vão. Hoje estou convencido por experiência própria, e verifiquei mais de uma dezena de vezes em ensaios de que o realismo em cena só é naturalismo quando não é justificado pelo artista de dentro para fora. Só quando obtém a justificação, o realismo se torna ou indispensável ou simplesmente inperceptível, em razão da sua essência interna completar a vida externa. A todos os teóricos, que desconhecem este fato na prática, eu aconselharia verificar minhas palavras no próprio palco.

Infelizmente, o realismo da montagem externa de *O poder das trevas* não foi no nosso trabalho, suficientemente justificado de dentro para fora pelos próprios atores, e a cena acabou sendo dominada pelos objetos, pela forma externa dos *costumes*. Deslizando da linha da intuição e do sentimento, nós nos vimos na linha dos costumes e dos seus detalhes, que acabaram sufocando a essência interior da peça e dos papéis.

# Em lugar da intuição e do sentimento — a linha da história e dos costumes

### *Júlio César*

Na montagem de *Júlio César* aconteceu a mesma coisa que acontecera com *O poder das trevas*. O nosso trabalho de interpretação interna de ator veio a ser mais fraco do que a montagem externa e nós mais uma vez saímos da linha da intuição para a linha da história e dos costumes.

''Está resolvido, vamos montar *Júlio César* de Shakespeare'', disse-me Niemiróvitch-Dântchenko ao visitar-me pondo o chapéu sobre a mesa.

''E quando vamos montá-lo''? — perguntei perplexo.

''Para a abertura da futura temporada'', — respondeu Vladímir Ivânovitch. ''Onde vamos arranjar tempo para fazer o plano de montagem, a decoração e o vestuário? Amanhã mesmo a companhia parte em férias de verão'', — continuei sem entender.

Quando Vladímir Ivânovitch fala com tanta certeza, isto quer dizer que ele já passou mais de uma noite de lápis na mão elaborando um plano de futuro, examinando os prazos e todos os detalhes do assunto em todos os ramos do complexo mecanismo teatral.

O processo de escolha de uma peça para repertório é o parto difícil do nosso teatro. No ano aqui descrito, esse trabalho ainda era mais difícil do que o habitual. Já estávamos em abril, e era época de sair em *tournée* para Petersburgo, e ninguém ainda tinha certeza do tipo de trabalho a ser realizado na temporada seguinte.

Eu compreendia que não era hora de discutir e precisava concordar e começar os trabalhos de realização do impossível. Vladímir Ivânovitch e o pintor Símov viajaram a Roma a fim de colher materiais, e no teatro em Moscou foi instituída toda uma chancelaria para trabalhos preparatórios. Criou-se uma série de departamentos chefiados por pessoas responsáveis entre artistas e diretores de cena. Esses departamentos foram distribuídos pelo saguão do teatro e nas salas contíguas. Um deles se ocupava da parte literária, e tudo o que se referia a texto, tradução, correção e redução, emendas literárias e comentários era mandado para lá. Outro departamento se ocupava de tudo o que se referia à vida prática e a arqueologia dos tempos de César, à moral e aos costumes, à vida social, habitação, seus planos e organização, etc. O terceiro departamento administrava o vestuário, os esboços, modelos, amostras, compra e pintura de fazendas, etc. O quarto departamento se encarregava das armas e dos objetos acessórios. O quinto cuidava das decorações, reunia materiais para esboços, fazia maquetes, etc. O sexto se ocupava da música, o sétimo das encomendas e do cumprimento de tudo o que havia sido aprovado, o oitavo dos ensaios dos atores, o nono das cenas populares, e o décimo era um departamento distribuidor. Aí se reunia tudo o que se obtinha fora, ele selecionava o que recebia e distribuía para os outros departamentos. Todo o teatro foi colocado em estado de guerra, todos os atores, membros da administração e servidores foram mobilizados. Ninguém ousava recusar o trabalho sob qualquer pretexto.

Os mobilizados que não estavam fixados a um lugar eram enviados a museus, biblioteca, especialistas em cultura antiga, colecionadores privados e antiquários. Todas as instituições e pessoas a quem nosso teatro se dirigiu através dos seus representantes responderam ao nosso pedido e nos enviaram edições caras, peças de museu, armas, etc. Pode se dizer com certeza que todo o rico material de que dispunha Moscou foi empregado por nós até o fim.

O material ainda mais rico foi trazido de Roma por Vladímir Ivânovitch.

Graças a essa organização, conseguimos em algumas semanas reunir o que não conseguiríamos reunir em um ano. Muito daquilo com que hoje, depois da guerra, seria impossível sonhar, naquele tempo era possível e acessível. Por exemplo, os membros da comissão de montagem enviados a todas as lojas, conseguiram colher uma grande quantidade de tecidos de todas as qualidades e tonalidades possíveis. Trouxeram-nos para o teatro, penduraram-nos no palco, iluminaram-nos com a luz plena da ribalta, dos refletores e projetores, examinaram-nos da platéia e selecionaram os retalhos de maior efeito. A gama de cores dos trajes foi escolhida com minuciosidade especial. Quaisquer grupos de atores que aparecessem no palco criavam sempre um buquê de tonalidades policrômicas harmoniosamente selecionadas.

Nós estudávamos o vestuário e os seus modelos, o porquê do seu emprego e do masuseio de armas, a plasticidade antiga. Precisávamos conhecer esses detalhes não só teoricamente mas também na prática. Com essa finalidade foram feitos vários trajes experimentais para ensaios, nos quais passávamos o dia inteiro no teatro a fim de aprender a usá-los. Nós já empregamos esse mesmo procedimento anteriormente, na montagem de *As três irmãs,* de Tchékhov. Era precisos aprender a usar o traje militar que exigia hábito; tanto naquela ocasião quanto agora, na montagem de *Júlio César,* andávamos o dia inteiro em uniforme militar e ousávamos até sair com ele à rua, recebíamos continência dos policiais e corríamos até o risco de sermos levados ao tribunal. A experiência assim acumulada nos deu aquilo que não conseguiríamos obter de livros, nem de teorias, nem de desenhos. Aprendemos a usar a capa e dispor das suas pregas, reunindo-as no punho fechado, a atirá-la sobre os ombros ou a cabeça, e dobrá-la no braço, a gesticular, a manter a ponta da capa com as pregas soltas. Criava-se assim entre nós o esquema dos movimentos e gestos copiados das estátuas antigas.

Ao regressar do exterior, Vladímir Ivânovitch assumiu a direção principal do espetáculo e nós o ajudamos. Tivemos de elaborar acima de tudo a construção das decorações. Cada decoração devia ter o seu traço específico e não só em termos de pintura e cores mas também de plano e direção de cena. Era preciso encontrar acima de tudo aquele *je ne sais quoi**, aquele algo que dá à decoração sutileza, aspecto surpreendente e encanto original. Assim, por exemplo, com, um pequeno grupo de colaboradores era preciso transmitir a passagem do exército consideravelmente numeroso de Bruto, que se dirigia para o combate. Nessa mesma decoração aparecia ao longe Antonio, inimigo de Bruto,

---

* Em francês no original russo (N. do T.).

com a sua tropa. A ação se passa numa grande planície, adequada para o choque entre os dois exércitos inimigos. Com o auxílio do horizonte que se estende ao longo de todo o palco no teatro e da perspectiva da pintura conseguimos obter a amplitude necessária. Entretanto como mostrar com um pequeno número de colaboradores uma tropa numerosa? Para isto era necessário algum truque que enganasse habilmente o espectador. O teste mostrou que é bem mais sutil e bem mais tático mostrar os soldados passando não de corpo inteiro mais apenas pela metade, ou seja, apenas as cabeças, os capacetes, uma parte do tronco e as pontas das lanças. A ilusão se intensifica ainda mais quando as tropas passam por trás de troncos de árvores ou de cristais de rochedos. Usando o grande alçapão que havia no nosso palco, podíamos mostrar apenas a parte superior do tronco dos colaboradores passantes. Pessoas que os seguiam invisíveis ao público carregavam toda uma floresta de cópias; isto intensificava a ilusão de densidade da multidão. O truque aqui descrito tinha a vantagem de permitir vestir os figurantes apenas pela metade, uma vez que as suas pernas não ficavam à vista. os colaboradores passavam pelo alçapão e, depois de correrem por baixo do piso, tornavam a aparecer no lugar de onde acabavam de sair. Obtinha-se uma fileira infinita de soldados. Enquanto os soldados corriam pelos bastidores, os costureiros que ficavam no seu caminho conseguiam vestir neles novos detalhes de trajes militares, ou seja mudavam os capacetes e as capas, criando com isto a ilusão de novas e novas hostes.

Com o mesmo número de colaboradores, conseguimos criar de forma muito convincente a impressão de multidão de rua no primeiro ato. O grande alçapão do palco dava a impressão de uma rua íngreme, que descia montanha abaixo. Lá no seu fundo, em perspectiva, como na cena de passagem das tropas pelo palco, viam-se as cabeças do povo que se agitavam ao longe. Fileiras de barracas desciam do proscênio em direção ao alçapão e ali perdiam-se na multidão. Ali mesmo ficava a oficina do armeiro, onde se fundiam as espadas e as armaduras, e o barulho da forja completava o zum zum geral da multidão. A rua em curva estendia-se ao longo de todo o proscênio em direção ao bastidor da direita. Da montanha fundia-se com ela um beco com escada típica da Itália. Assim, os gritos se movimentavam de cima para baixo e de baixo para cima, ao longo do palco. Um vaivém criava a animação no quadro geral da vida de rua. Na esquina de duas ruas, no meio do palco, ficava a barbearia romana. Ali os patrícios se encontravam como se estivessem num clube. Em cima da barbearia, no telhado plano, ficava um jardim com banco. Dali os tribunos populares pronunciavam discursos, retinham por algum tempo a multidão, que se juntava no proscênio de costas para os espectadores. Pela rua passavam as matronas com o séquito de escravos. Os janotas as saudavam respeitosamente da barbearia, e depois que elas passavam insistiam para que cortesãs que passavam em frente entrassem. De baixo, vista da rua principal, saía uma procissão: numa simples padiola carregavam César deitado, enquanto Calpúrnia esticava em outra a sua lassidão. Quando chegavam ao centro do palco, o adivinho retinha a procissão. A sua advertência provocava agitação geral. Em seguida aparecia Bruto com os seus partidários. Com o olhar aflito, ele acompanhava a procissão que se distanciava. Gente do povo o cercava, entregando-lhe petições com queixas contra perseguições...

Ao narrar isto, não posso esquecer um caso anedótico, que demonstrava de forma eloqüente a necessidade da educação cênica até mesmo para os colaboradores mais insignificantes. Eu fazia o papel de Bruto. Certa vez um dos colaboradores que me entregavam a queixa, não apareceu a tempo. Vladímir Ivânovitch, que acompanhava dos bastidores o espetáculo, chamou um dos seus figurantes livres e pediu que substituísse o retardatário. Com um andar de escriba que se aproximava do chefe da chancelaria, ele se chegou a mim e, fazendo uma reverência completamente moderna, embora estivesse de toga romana, declarou com nitidez:

''Constantin Serguêievitch, Vladímir Ivânovitch mandou entregar-lhe...'' e me entregou as tábuas acessórias romanas.

O espetáculo *Júlio César* teve um sucesso imenso, mas principalmente graças à montagem cênica e à interpretação de V. I. Katchálov, que criou uma imagem extraordinária de César. No campo do trabalho artístico de outros atores, voltou a acontecer o desvio. Não conseguimos lutar contra a montagem e novamente saímos da linha da intuição e do sentimento para a linha da história e dos costumes.

O museu do Teatro de Arte conserva o exemplar de direção de cena de Vladímir Ivânovitch, feito para a montagem com uma minuciosidade excepcional. Uma vez que a montagem obedeceu não tanto ao plano da tragédia de Shakespeare quanto ao plano da história dos costumes ao tema ''Roma na época de Júlio César'', esse exemplar da direção de cena está cheio de uma infinidade de características e detalhes sobre os costumes.

# O Cerejal

Tive a sorte de observar de fora o processo de criação de Tchékhov na sua peça *O cerejal*. Certa vez, quando conversávamos sobre a pesca com ele, o nosso ator Artem interpretou como se coloca minhoca no anzol, como se joga a linha no poço ou se usa o flutuador. O nosso ator transmitiu estas cenas e outras afins com grande talento, e Tchékhov lamentou sinceramente que o grande público não assistisse a tais cenas no teatro. Pouco depois, vendo outros de nossos artistas tomando banho, Tchékhov resolveu num instante: ''Ouçam, é preciso que Artem pesque na minha peça, e alguém tome banho no quarto de banhos ao lado, agite-se e grite, para que Artem fique furioso porque ele está lhe espantando o peixe.''

Tchékhov os via mentalmente em cena; um, pescando ao lado da casa de banho, o outro banhando-se em cena. Alguns dias depois, Tchékhov nos comunicou solenemente que havia amputado a mão do banhista, mas que, apesar disso, ele gostava loucamente de jogar bilhar com a sua única mão. Quanto ao pescador, era um criado, que havia, juntado um dinheirinho.

Algum tempo depois, na imaginação de Tchékhov começou a desenhar-se a janela de uma velha casa de fazenda, por onde galhos de árvores entravam no quarto. Depois brotava uma florzinha branca da cor de branco neve. Posteriormente uma grã-senhora mudou-se para a casa imaginada por Tchékhov.

''Só que vocês não têm atriz para esse papel. Ouçam, ouçam!

É preciso arranjar uma velha especial, — refletiu Tchékhov. — Ela leva o tempo todo correndo para o velho criado pedindo-lhe dinheiro emprestado...''

Ao lado da velha apareceu não se sabe se um irmão ou um tio, o fidalgo maneta, que gosta fervorosamente do jogo de bilhar. É uma criança grande, que não pode viver sem um criado. Certa vez o criado saiu sem lhe deixar pronta a calça e ele passou o dia inteiro deitado na cama...

Hoje nós sabemos o que permaneceu na peça e o que desapareceu sem deixar qualquer vestígio ou deixou um vestígio insignificante.

No verão de 1902, quando Anton Pávlovitch Tchékhov se preparava para escrever a peça *O cerejal*, morou com sua mulher O. L. Tchékhova-Cripper, atriz do nosso teatro, na nossa casa em Liubímovka. Na casa de uma família vizinha vivia uma inglesinha governanta, um ser baixinho e delgado com duas longas tranças de adolescente e roupa de homem. Graças a essa combinação não dava para descobrir de imediato a que sexo pertencia, a sua origem e idade. Ela tratava Tchékhov sem cerimônia, o que o agradava muito. Encontrando-se todos os dias, diziam um para o outro bobagens terríveis. Por exemplo, Tchékhov afirmava à inglesinha que na mocidade havia sido turco, que tinha um harém, que brevemente voltaria a sua terra natal e se tornaria paxá e então mandaria buscá-la. Como que em sinal de agradecimento, a ágil ginasta inglesa pulava nos ombros dele e depois de sentar-se cumprimentava por Tchékhov todas as pessoas que passavam ao lado, ou seja, tirava o chapéu da cabeça dele e a inclinava, pronunciando num russo macarrônico:

''Bõa dia! Bõa dia! Bõa dia!''

E ela inclinava a cabeça de Tchékhov em sinal de saudação.

Quem assistiu a *O cerejal* reconheceu naquele ser original o protótipo de Charlotta.

Ao ler a peça compreendi tudo de imediato e escrevi a Tchékhov comunicando o meu entusiasmo. Como ele ficou emocionado! Como ele insisitiu em afirmar que Charlotta era, devia ser necessariamente uma alemã e necessariamente magra e alta, como a atriz Murátova, que não tinha qualquer semelhança com a ingelsinha que servira de protótipo para Charlotta. O papel de Epikhódov foi criado a partir de muitas imagens. Os traços principais foram tomados de um funcionário que vivia na casa de campo e visitava Anton Pávlovitch. Tchékhov freqüentemente conversava com ele, procurava convencê-lo de que era preciso estudar, de que era preciso ser um homem alfabetizado e instruído. Para tornar-se tal, o protótipo de Epikhódov comprou antes de mais nada uma bela gravata e quis estudar à francesa. Não sei porque caminhos, só sei que partindo do funcionário, Tchékhov chegou à imagem de Epikhódov bastante gordo e não jovem, que ele apresentou na primeira versão da peça.

Mas nós não tínhamos o ator fisicamente adequado e ao mesmo tempo não podíamos deixar de usar na peça o ator masculino, talentoso e preferido de Tchékhov, que naquele momento era jovem e esbelto. Demos a ele o papel e o jovem ator o adaptou às suas características, e ainda por cima valeu-se de um improviso durante o primeiro *kapustnik*, de que falaremos adiante. Pensávamos que Tchékhov viesse a zangar-se por essa ousadia, mas ele deu grandes gargalhadas e ao término do ensaio disse a Moskvin:

''Era exatamente este papel que eu queria escrever. Isso é maravilhoso, saiba!''

Lembro-me de que Tchékhov concluiu o papel dentro dos contornos criados por Moskvin.

O papel do estudante Trofímov também teve como protótipo um dos habitantes de Liubímovka.

No outono de 1903 Tchékhov chegou a Moscou muito doente. Isto, entretanto, não lhe impediu de assistir a quase todos os ensaios da sua nova peça, cujo título definitivo ele não conseguia encontrar.

Certa tarde me transmitiam por telefone o pedido de Tchékhov para ir tratar com ele de uma questão. Larguei o trabalho, precipitei-me para lá e o encontrei animado, apesar da doença. Pelo visto ele queria deixar a conversa sobre trabalho para o final, como fazem as crianças com um bolo saboroso. Por enquanto, como de hábito, todos estavam sentados à mesa do chá e rindo, porque onde estava Tchékhov não era possível ninguém ficar aborrecido. Terminou o chá e ele me levou consigo para o seu gabinete, fechou a porta, sentou-se no seu canto tradicional do divã, colocou-me de frente e começou, pela centésima vez, a me persuadir de que eu devia mudar alguns intérpretes da nova peça que, segundo ele, não serviam: ''Eles são atores maravilhosos'' — apressava-se ele em atenuar a sentença.

Eu sabia que essas conversas eram apenas um prelúdio para o assunto principal, e por isto não discutia. Finalmente chegamos à questão principal. Tchékhov fez uma pausa, tentando ficar sério. Mas não o conseguiu. O riso solene saía de dentro para fora dele.

"Sabe de uma coisa, eu achei um título maravilhoso para a peça. Maravilhoso!" — anunciou, olhando-me à queima roupa.

"Qual?" — fiquei inquieto.

"*O jardim das cerejas*." — disse disparando uma gargalhada.

Não entendi a causa da sua alegria nem achei no título nada de especial. Entretanto para não afligir Anton Pávlovitch, tive de fingir que a sua descoberta me deixara impressionado, mas novamente esbarrei naquela estranha particularidade de Tchékhov: ele não conseguia falar das suas obras. Ao invés de explicar, Anton Pávlovitch começou a repetir de diferentes maneiras, com diferentes entonações e colorido sonoro: "*O jardim das cerejas*. Ouça, é um título maravilhoso! *O jardim das cerejas*. *Das cerejas*!"

Das suas palavras entendi apenas que se tratava de alguma coisa maravilhosa, de alguma coisa querida com ternura: a maravilha do título se transmitia não nas palavras mas na própria entonação da voz de Tchékhov. Isto eu lhe insinuei cautelosamente; a minha observação o entristeceu, o riso solene desapareceu do seu rosto, a nossa conversa empacou e fêz-se uma pausa embaraçosa.

Depois do encontro passaram-se alguns dias ou uma semana... Certa vez ele entrou no meu camarim durante o espetáculo e com o riso solene sentou-se junto à minha mesa. Tchékhov gostava de ver os atores se prepararem para o espetáculo. Observava com tanta atenção o nosso processo de maquiagem que pela sua cara dava para adivinhar se a maquiagem estava bem feita ou não.

"Ouçam, não é *O jardim das cerejas* mas *O cerejal*," — anunciou e soltou uma gargalhada.

No primeiro momento não cheguei a entender de que se tratava mas Anton Pávlovitch saguia saboreando o título da peça, acentuando cada sílaba como se assim quisesse acariciar aquela vida anterior, bonita mas hoje inútil, que ele destruía com lágrimas nos olhos na sua peça. Desta vez compreendi a suliteza: *O jardim das cerejas* é um jardim de caráter comercial, que traz rendas e continua necessário. Em contrapartida, *O cerejal* não traz rendas, limita-se a guardar na sua brancura florescente a poesia da vida senhorial ida e vivida. O cerejal cresce e floresce para o capricho, para o gozo visual de estrelas mimadas. Dá pena destruí-lo mas é preciso, pois assim exige o processo de desenvolvimento econômico do país.

Como antes, também durante os ensaios de *O cerejal* tive de arrancar com pinça algumas observações e sugestões de Tchékhov para sua própria peça. As suas respostas pareciam o rébus, era preciso decifrá-las uma vez que Tchékhov fugia para não ser importunado pelos diretores de cena. E se durante os ensaios alguém o via sentado modestamente em alguma cadeira das fileiras finais, não acreditaria que se tratasse do autor da peça. Por mais que tentássemos colocá-lo na mesa da direção de cena, nada conseguíamos. E se o colocávamos, ele começava a rir. Não dava para entender o que o fazia rir: se o fato de ter virado diretor de cena e estar sentado diante de uma mesa importante, ou se achava inútil a própria mesa de diretor de cena, ou se imaginava como nos enganar e esconder-se na sua armadilha.

"Mas eu já escrevi tudo, — dizia ele, — eu não sou diretor de cena, eu sou médico".

Comparando o comportamento de Tchékhov durante os ensaios com o de alguns atores, nós nos surpreendemos com a modéstia inusitada do grande homem e a presunção ilimitada de outros escritores bem menos importante. Por exemplo, quando eu sugeri a um destes reduzir o monólogo prolixo, falso e empolado de sua peça, ele me respondeu com a amargura da ofensa na voz: "reduza, mas não se esqueça de que você vai responder perante a história".

Ao contrário, quando tivemos a ousadia de sugerir a Tchékhov suprimir toda uma cena no final do segundo ato de *O cerejal*, ele ficou muito triste e pálido da dor que nós lhe impúnhamos mas, depois de pensar e voltar a si respondeu:

"Reduza!"

E nunca nos fez qualquer censura por este motivo.

Não vou descrever a montagem de *O cerejal*, que tantas vezes representamos em Moscou, na Europa e na América. Lembro apenas os fatos e as condições sob as quais a peça foi montada.

Organizava-se o espetáculo com dificultade, o que não era surpresa uma vez que a peça era muito difícil. O seu encanto estava no aroma imperceptível, profundo e oculto. Para sentí-lo é preciso fazer qualquer coisa como abrir o broto de uma flor e deixar desabrocharem as pétalas. Mas isto tem de acontecer por si mesmo, sem se forçar nada, pois caso contrário amarrota-se a flor e ela fenece.

No tempo aqui referido, a nossa técnica interior e a habilidade para influenciar o espírito criado dos artistas continuavam primitivas. Nós ainda não havíamos definido com precisão os acessos secretos às profundezas das obras. Para ajudar os atores a sacudir a sua memória afetiva, para suscitar na sua alma providências criadoras, tentávamos criar para eles a ilusão das decorações, jogo de luz e sons. Isto as vezes ajudava e eu já me acostumava a abusar dos recursos cênicos luminosos e acústicos.

"Ouça! — contava Tchékhov a alguém, mas de forma a que eu ouvisse, — vou escrever uma peça e ela começa assim: "Que maravilha, que silêncio! Não se ouvem pássaros, cães, cucos, corujas, rouxinol, badalar de relógios, campainhas e nenhum grilo".

Tratava-se evidentemente de uma indireta para mim.

Desde que encenávamos peças de Tchékhov, era a primeira vez que a estréia de uma peça sua coincidia com a sua presença em Moscou. Isto nos deu a idéia de organizar uma homenagem ao poeta querido. Tchékhov resistiu muito, ameaçou ficar em casa, não ir ao teatro. Mas a tentação para ele era grande demais e nós insistimos. Além do mais a estréia coincidia com o dia do seu santo que era 17 de janeiro.

O dia marcado já estava próximo, era preciso pensar na própria homenagem e nos presentes para o homenageado. Questão difícil! Percorri todas as casas de antigüidade na esperança de encontrar alguma coisa, mas nada consegui com exceção de uma peça de museu de tecido magnificamente costurada. A falta de coisa melhor, tivemos de adorná-la com uma coroa de flores e assim entregá-la ao homenageado.

"Pelo menos vamos lhe dar alguma coisa de arte", — pensei.

Mas o valor do presente me custou uma reprimenda de Tchékhov.

"Ouça, isto é uma coisa maravilhosa, isto deve ficar no museu" — censurou-me depois da festa.

"Então, Anton Pávlovitch, me ensine o que era preciso lhe dar!" — Justifiquei-me.

"Uma ratoeira, — respondeu seriamente ele depois de pensar um pouco. — Veja uma coisa, é preciso exterminar os ratos". Neste ponto deu uma gargalhada. — "O pintor Koróvin me mandou presente maravilhoso! Maravilhoso!"

"Qual?" — Interessei-me.

"Artigos da pesca".

E nenhum dos outros presentes dados à Tchékhov conseguiu satisfazê-lo, sendo que alguns chegaram até a irritá-lo pela banalidade.

"Ouça uma coisa, não se pode dar a um escritor uma pena de prata e um tinteiro antigo".

"E o que se deve dar?"

"Um bico para lavagem. Não se esqueça de que eu sou médico. Pode ser um par de meias. A minha mulher não cuida de mim. Ela é atriz. Ando com as meias furadas. O dedo do meu pé direito está saindo da meia, digo para ela. Use a meia do pé esquerdo, responde. Assim eu não posso!" — brincava Anton Pávlovitch e tornava a cair numa alegre gargalhada.

Na festa propriamente dita ele não esteve alegre, como se pressentisse o seu fim próximo. Quando depois do terceiro ato, em pé no proscênio, magro e com uma palidez mortal não pode conter a tosse enquanto o saudavam por escrito e com presentes, sentimos um aperto no coração. Da platéia lhe gritaram para sentar-se. Mas Tchékhov franziu o senho e permaneceu em pé durante toda a solenidade longa e enfadonha, da qual ele rira de maneira tão bonachona em suas obras. Mas tampouco ali ele conseguiu conter o riso. O literato começou o seu discurso quase com as mesmas palavras com que Gáiev saúda o velho armário no primeiro ato: "meu caro e muito estimado... (em vez da palavra "armário" o literato colocou o nome Anton Pávlovitch)... Ao saudá-lo, etc."

Tchékhov olhou de esguelha para mim, intérprete de Gáiev, e o riso pérfido correu pelos seus lábios.

A festa foi solene mas deixou uma impressão triste. Ficávamos com um travo melancólico na alma.

O próprio espetáculo teve um sucesso médio, e nós nos censuramos a nós mesmos por não termos sido capazes de mostrar da primeira vez o mais importante, o mais belo e valoroso da peça.

Anton Pávlovitch acabou morrendo sem ver o sucesso verdadeiro da sua última obra cheia de fragância.

Com o tempo, quando o espetáculo amadureceu, nele ainda revelaram mais uma vez os seus grandes dotes muitos dos artistas da nossa companhia, em primeiro lugar O. L. Knípper, no papel de Raiévskaia, Moskvin no papel de Epikhódov, Katchálov no papel de Trofímov, Leonídov no papel de Lopákhin, Gribúnin no papel de Píschik, Artem no de Firs e Murátova no de Charlotta. Eu também fiz sucesso no papel de Gáiev e recebi elogio no ensaio do próprio Anton Pávlovitch pela minha saída final no quarto ato.

Aproximava-se a primavera de 1904. A saúde de Anton Pávlovitch agravava-se a cada dia. Apareciam sintomas inquietantes no estômago, o que insinuava turbeculose nos intestinos. Uma junta médica decidiu levá-lo para Badenweiler. Começaram os preparativos para a viagem, e todos nós, eu inclusive, sentimos uma imensa vontade de visitá-lo com mais freqüência. Mas a saúde nem sempre lhe permitia nos receber. Contudo, apesar da doença, a vontade de viver não o abandonava. Ele se interessava muito pelo espetáculo de Maeterlinck, que naquele momento estava sendo ensaiado com muito empenho. Era preciso mantê-lo a par dos trabalhos, mostrar-lhe as maquetes das decorações, explicar-lhe as *mise-en-scènes*.

Ele mesmo sonhava com uma peça de orientação completamente nova para ele. De fato , o enredo dessa peça parecia não ser tchékhoviano. Julgue você mesmo, leitor: dois amigos, ambos jovens, amam a mesma mulher. O amor comum e o ciúme criam entre eles relações complexas. Termina com os dois partindo numa expedição ao Polo Norte. A decoração da última ação mostra o imenso navio perdido no gelo. No final da peça os dois amigos avistam o fantasma branco deslizando pela neve. Pelo visto é a sombra ou a alma da mulher amada que havia morrido distante em sua pátria.

Foi tudo o que conseguimos saber de Tchékhov sobre a nova peça.

Durante a viagem pelo exterior, segundo narrou Knípper-Tchékhov, Anton Pávlovitch deliciou-se com a vida cultural da Europa. Da pequena varanda do seu apartamento em Badenweiler, ele observava o trabalho no departamento de correios em frente ao seu quarto. Para lá afluíam pessoas de todos os confins, levando as suas idéias expressas em carta, e dali essas idéias se espalhavam por todo o mundo.

"Isto é maravilhoso!" — exclamava ele...

No verão de 1904 chegou de Badenweiler a triste notícia da morte de Anton Pávlovitch.

"*Ich sterbe*"*. — foram as últimas palavras do moribundo. Sua morte foi bela, tranqüila e solene.

Tchékhov morreu, e depois de sua morte tornou-se ainda mais amado na sua pátria, na Europa e na América. Entretanto, apesar do seu êxito e popularidade, muitos continuaram a não entendê-lo nem lhe dar o devido valor. Em vez de necrologio, quero externar algumas idéias minhas sobre ele.

Até hoje persiste a opinião segundo a qual Tchékhov foi o poeta do cotidiano da gente medíocre, suas peças foram uma página triste da vida russa, um testemunho da vegetação espiritual do país. A insatisfação que paralisa todas as iniciativas, o desespero que mata as energias, a plena amplidão para o desenvolvimento da nostalgia nacional eslava — eis os motivos das suas obras cênicas.

Entretanto por que essa característica de Tchékhov contradiz tão acentuadamente as minhas concepções e lembranças sobre o falecido? Eu o vejo animado e rindo bem mais freqüentemente do que sombrio, apesar de o haver visto nos períodos graves de sua doença. Onde estava o doente Tchékhov reinava mais amiúde a brincadeira, a piada o riso e até a travessura. Quem melhor do que ele sabia rir ou dizer bobagens com a cara séria? Quem odiou mais do que ele a ignorância, a grosseria, as lamúrias, a bisbilhotice, a trivialidade e o eterno beber chá! Quem mais do que ele teve sede de vida, de cultura, independente das formas em que se manifestassem? Qualquer iniciativa nova, útil — uma sociedade científica nascente ou projeto de um novo teatro, biblioteca ou museu — era para ele um verdadeiro acontecimento. Até o simples conforto da vida o animava de maneira impressionante, o emocionava. Por exemplo, lembro-me da sua alegria infantil quando lhe contei, certa vez, que estava sendo construído um grande edifício no Krásnie Vorota de Moscou, em substituição a um palacete de um andar em estado bem ruizinho, que fora demolido. Durante muito tempo, Tchékhov narrou com entusiasmo esse acontecimento a todos os que visitava, tamanha era a força com que ele procurava ver em tudo prenúncios da futura cultura russa e humana não só espiritual mas também externa.

O mesmo acontecia nas suas peças: em meio ao total desespero dos anos oitenta e noventa, a todo instante cintilavam nelas idéias luminosas, que animavam previsões de uma vida dentro de duzentos, trezentos e até mil anos, em prol da qual nós devíamos sofrer agora; esboçavam-se idéias sobre novos inventos, graças aos quais o homem voaria no ar, sobre a descoberta do sexto sentido.

---

* Estou morrendo (em alemão).

Durante as apresentações de peças de Tchékhov, explode na platéia o riso, e o riso tão sonoro, tão alegre que não podemos ouví-lo em outros espetáculos. Quando Tchékhov se põe a escrever um *vaudeville* leva a brincadeira às dimensões da bufonaria cômica.

E as suas cartas? Quando as leio, não me livro, evidentemente, do estado geral da tristeza. Mas no fundo delas brilham como estrelas cintilantes no horizonte noturno palavrinhas jocosas, comparações engraçadas, características cômicas. Não raro a coisa chega à bobagens, à piada e a brincadeiras de um constante humorista e brincalhão nato, que viveu no espírito de Antocha Tchekhonte e mais tarde na alma de Tchékhov doente e exaurido.

Quando o homem sadio se sente animado e alegre, está em seu natural, normal. Mas quando se trata de um doente condenado à morte por si mesmo (pois Tchékhov era médico), preso ao mesmo lugar odioso como um prisioneiro, longe de amigos e parentes, sem ver a luz diante de si se não obstante consegue rir e viver com pensamentos luminosos, com fé no futuro, e acumulando carinhosamente riquezas culturais para gerações futuras, então essa alegria de viver, essa vitalidade deve ser reconhecida como excepcional, exclusiva, bem acima da norma.

Entendo menos ainda por que se considera Tchékhov ultrapassado para nossa época e por que existe a opinião segundo a qual ele não podia entender a revolução e a nova vida por esta criada.

Sem dúvida, seria ridículo negar que, pelo seu estado espiritual, a época tchékhoviana dista muitíssimo do tempo atual e das gerações educadas pela revolução. Em muitos sentidos, são decimetralmente opostas. Compreende-se também que a atual Rússia revolucionária, com a sua atividade e energia na destruição dos velhos fundamentos da vida e na criação de fundamentos novos, não aceite e nem sequer compreenda a inércia dos anos oitenta, com a sua angústia passiva e expectante.

Naquela época, em meio à asfixiante estagnação que estava no ar, não existia terreno para a ascenção revolucionária. Só em algum lugar debaixo do chão, nos subterrâneos, preparavam-se e acumulavam-se forças para os golpes temíveis. O trabalho dos homens da vanguarda consistia em preparar o estado de ânimo social, incutir idéias novas, explicando a inconsistência da velha vida. E Tchékhov esteve entre os que faziam esse trabalho preparatório. Soube como poucos retratar o clima insuportável da estagnação e ridicularizar a vulgaridade da vida criada por essa estagnação.

O tempo corria. Tchékhov, que sempre aspirava avançar, não poderia permanecer no mesmo lugar. Ao contrário, teria evoluído com a vida e com o século.

À medida que se condensava a atmosfera e se aproximava a revolução, ele se tornava cada vez mais decidido. Enganam-se os que o consideram sem vontade e vacilante como muitas das pessoas que descrevia. Eu já disse que, em mais de uma oportunidade, ele nos surpreendeu com sua firmeza, decisão e definição.

"É horrível" — disse, mas de modo firme e seguro, quando se fez sentir na Rússia o cheiro de pólvora.

Na literatura de ficção de fins do século passado e começo do século atual, ele foi um dos primeiros a sentir a inevitabilidade da revolução, quando ela ainda estava em embrião e a sociedade continuava a nadar em excessos. Foi um dos primeiros a dar sinal de alarme. Quem senão ele começou a derrubar o maravilhoso e florescente cerejal, consciente de que o seu tempo estava terminando e a velha vida estava irremediavelmente condenada à destruição?

O homem que conseguiu pressentir com tanta antecedência muito do que hoje se tornou realidade, seria capaz de aceitar o que previu.

Entretanto, será que a própria técnica da escrita e da criação tchékhoviana é suave demais para o homem atual? A técnica, geralmente aceita, para representar no palco o homem revolucionário de vanguarda, exige um protesto teatral efetivo enérgico, uma denúncia acentuada, uma exigência severa. Isto realmente inexiste nas obras de Tchékhov. Entretanto, isto não torna as suas obras menos convincentes e menos fortes no que se refere à sua influência.

Nos seus chamamentos à renovação da vida, Tchékhov usa freqüentemente a técnica "do contrário".

Ele diz: essa pessoa maravilhosa, o outro, o terceiro e todos os demais não são pessoas más; a sua vida é bela, os defeitos são encantadores e engraçados. Mas tudo tomado em conjunto é enfadonho, inútil, chato, sem vida. O que fazer? Preciso mudar tudo com esforços comuns, procurar uma vida diferente, melhor.

Naqueles que não sentem, não entendem isto em Tchékhov, percebo linearidade, insuficiência de sensibilidade e imaginação dos seus impulsos e aprofundamentos na essência da criação artística. Isto é uma conseqüência do enfoque prosaico e trivial da arte, que a priva da sua força principal.

E nós, artistas da cena, também enfocamos com freqüência a obra de um poeta com exigências triviais, destacando nela o que não é importante.

A transmissão cênica do sonho de Tchékhov deve ser relevante. O *leitmotiv* da peça deve soar o tempo todo. Infelizmente, é mais difícil transmitir o sonho de Tchékhov no palco do que a vida externa da peça e os seus aspectos de costume. Eis porque não raro o motivo principal da peça é obnubilado no teatro, enquanto o cotidiano se manifesta com clareza excessiva no primeiro plano. Não raro esse deslocamento do centro ocorre não só por culpa do diretor de cena, como também dos próprios atores. Por exemplo, os intérpretes do papel de Ivânov, na peça do mesmo nome, costumam representá-lo como um neurastênico e provocam no espectador apenas compaixão pelo doente. Entretanto, Tchékhov o criou como um homem forte, como um combatente da vida social. Contudo Ivânov também não conseguiu suportar, arrebentou-se numa luta, acima da sua capacidade, contra as difíceis condições imperantes na realidade russa. A tragédia da peça não está no fato de o personagem central ter adoecido, mas no fato de que as condições de vida eram insuportáveis e exigiam uma reforma radical. Ponha-se nesse papel um ator de grande força interior e não se reconhecerá Tchékhov, ou melhor, pela primeira vez ele será visto da forma como devia ser. Imprima-se a Lopákhin em *O cerejal* a amplitude de um Chalíapin, e à jovem Ana o temperamento de uma Iermólova, e que o primeiro use todo o seu vigor para destruir o obsoleto e a jovenzinha, pressentindo com Pétia Trofímov a aproximação da nova época, grite o seu "viva a nova vida!" para todo o mundo, e então se entenderá que *O cerejal* é para nós uma peça viva, atual, próxima, e que a voz de Tchékhov ecoa aí cheia de entusiasmo e fervor, pois ele mesmo não olhava para trás mas para frente.

Tchékhov, autor de muitas facetas como qualquer artista dramaturgo, tem mais uma faceta voltada diretamente para a cena e para nós atores: trata-se dos fundamentos e princípios puramente teatrais, da sua concepção dos problemas da nossa arte, da sua essência, da técnica e dos procedimentos da escrita para a cena, etc. Neste nosso campo profissional da arte, acima de qualquer tendência ou problemas político-sociais, não é tão importante *o que* escreve o poeta, *o que* interpreta o artista, mas é importante *como* eles o fazem. Nós, especialmente em direção de cena e interpretação de peças, devemos estudar o falecido poeta a partir desse seu aspecto dramatúrgico, cênico e artístico.

Será que isto tem sido feito? Quem, entre os atores, estudou a técnica da arte dramática de Tchékhov com os seus novos procedimentos, possibilidades cênicas, com a configuração cênica especial desconhecida antes dele, que exige uma nova psicologia de interpretação e um novo estado do ator? Quem de nós penetrou a fundo num monólogo de Trepliev sobre a nova arte? Será que os atores conhecem essas tábuas de nossa lei? É claro que eles decoraram cada palavra do texto como decorariam o *Padre Nosso*, mas terão meditado sobre o sentido interno que essas palavras escondem?

"É surpreendente, — disse-me certa vez Maurice Maeterlinck, — como os atores pouco se interessam pela sua arte, pela técnica, a filosofia, a maestria e a virtuosidade do ofício de ator".

Aqueles atores que por presunção, por censo de superioridade, falam do envelhecimento de Tchékhov, ainda não cresceram para interpretá-lo. Eles é que estão atrasados na nossa arte, são eles que, por incompreensão do problema ou simplesmente por preguiça, querem passar com desdém por cima de Tchékhov. Entretanto, sem passar por todos os degraus da escada da nossa arte, não é possível avançar pelas etapas que esboçam no seu desenvolvimento natural e orgânico.

Tchékhov representa um dos marcos no caminho da nossa arte, traçado por Shakespeare, Molière, Luigi Riccoboni, o grande Schroeder, Púchkin, Gógol, Schépkin, Griboiêdov, Ostrovski, Turguêniev. Estudando Tchékhov, afirmando-se na sua posição, podemos esperar um novo guia que perscrutará uma nova etapa do eterno caminho, caminhará conosco e içará um novo marco para as futuras gerações de artistas. Daí, da nova fortaleza conquistada, abrir-se-á um amplo horizonte para o avanço subseqüente.

As obras daqueles que erguem marcos, como Tchékhov, superam as gerações e não são superadas por elas. Os temas vitais enfocados pelos artistas envelhecem, perdem, a sutileza de atualidade e deixam de atrair aqueles para quem não existe a perspectiva histórica. Mas as verdadeiras obras de arte não morrem por isso nem perdem o seu valor estético. E mesmo que nessa ou naquela obra o *o que* de Tchékhov tenha envelhecido e se tornado inaceitável para o período pós-revolucionário, o *como* de Tchékhov ainda nem começou a viver a sua vida plena nos nossos teatros.

Por isto o capítulo sobre Tchékhov ainda não foi concluído, ainda não foi devidamente lido, e antes que se penetrasse na sua essência o livro já estava prematuramente fechado.

Oxalá tornem a abrí-lo, a estudá-lo, e concluam a sua leitura.

# O Estúdio da Rua Povarskaia

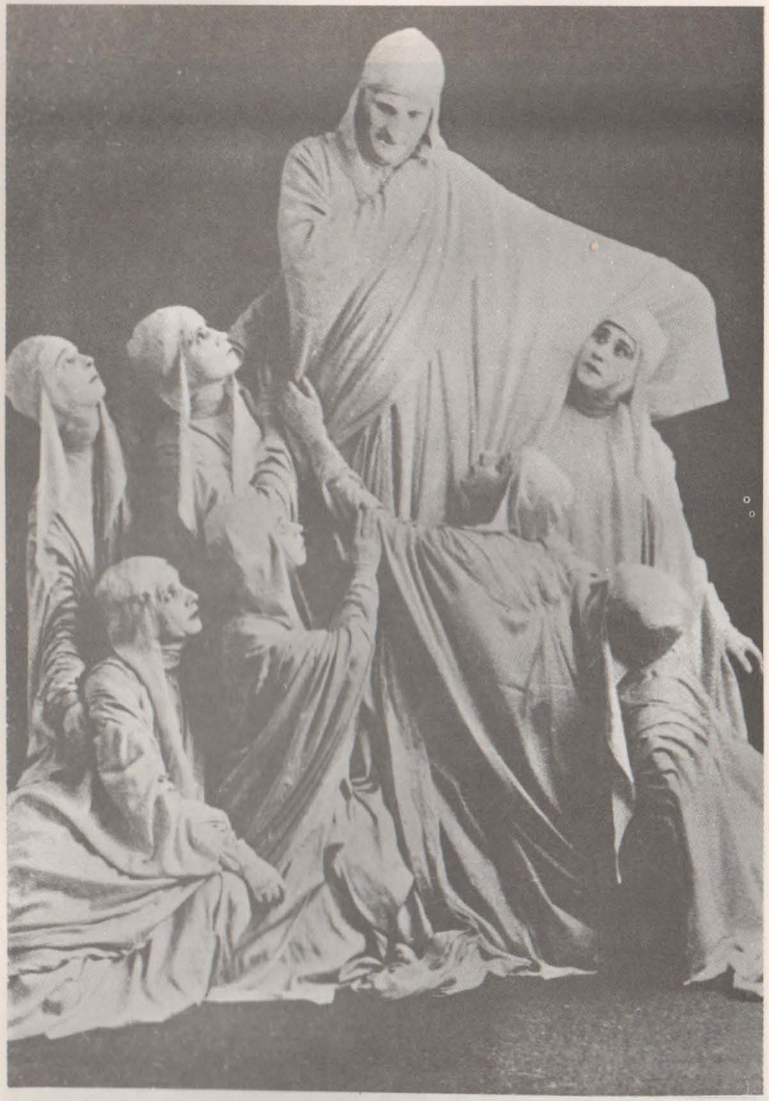
Houve um caso insignificante que, entretanto, nos causou uma grande impressão. Quando estávamos montando a peça *Os cegos*, de Maeterlinck, precisei da estátua do pastor que falecera e estava no chão, pastor-guia espiritual e chefe de uma multidão de cegos desamparados. Dirigi-me com essa encomenda a um dos escultores da tendência de esquerda do momento, que veio ao teatro para ver os esboços e as maquetes. Contei-lhe meus planos de encenação que, diga-se de passagem, nem de longe satisfaziam a mim mesmo. Depois de me escutar, o escultor recorreu a uma forma grosseira muito em moda entre os inovadores, e me declarou que a minha montagem precisava de uma escultura "de estopa". Dito isto foi-se, parece-me que sem se despedir. Naquele momento o incidente me causou uma forte impressão, evidentemente não pela falta de educação do escultor inovador mas porque eu senti a verdade das suas palavras e com clareza ainda maior reconheci que o nosso teatro entrara num beco sem saída. Não havia caminhos novos e os velhoss estavam desmoronando.

Entretanto, poucos entre nós pensavam no futuro. Para quê? O teatro fazia sucesso, o público comparecia em avalanches e tudo parecia correr bem... Outros, como Vladímir Ivânovitch e alguns artistas isolados, compreendiam o estado de coisas. Era preciso fazer alguma coisa pelo teatro, por todos os artistas e por mim mesmo, tanto pelo diretor de cena que havia perdido a perspectiva como pelos atores imobilizados pela estagnação. De fato, eu sentia que entrava em cena vazio por dentro, sem fervor na alma, apenas com os hábitos externos de ator.

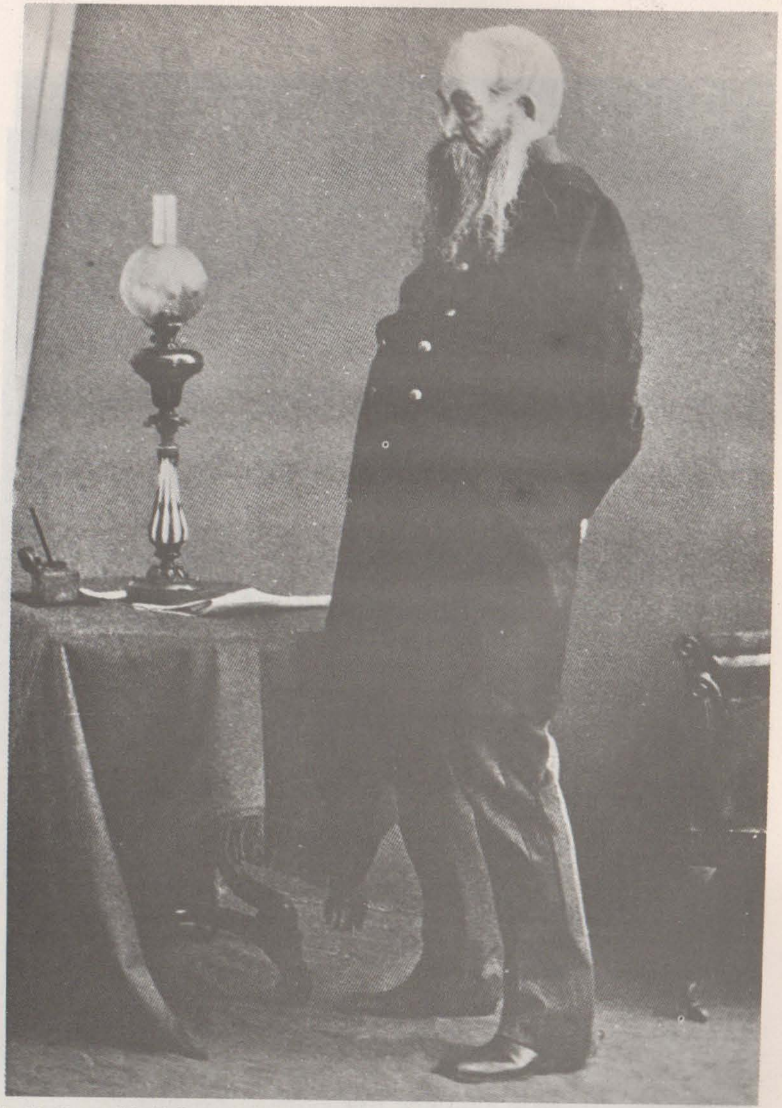
Retomamos aquele período de perquirições, durante o qual o *novo* se torna um fim em si. O *novo* pelo *novo*. Procuramos as nossas raízes na nossa arte, assim como nas outras: na literatura, na música, na pintura. Acontecia-me parar diante das obras de Vrubel ou de outros inovadores de então, e, movido pelo hábito de ator ou diretor de cena enfiar-me totalmente na moldura do quadro como se me metesse dentro dele, e dali, de dentro do próprio Vrubel ou das imagens por ele criadas, imbuír-me do seu estado de espírito e incorporar-me fisicamente a ele. Entretanto o conteúdo interior expresso no quadro é indefinível, imperceptível à consciência, só o sentimos em momentos isolados de iluminação e, mal o sentimos, tornamos a esquecê-lo. Nesse vislumbre supraconscientes de inspiração, parece que fazemos passar o próprio Vrubel por dentro de nós mesmos, do nosso corpo, dos nossos músculos, gestos e poses, que começam, a expressar o que há de essencial no quadro. Fixamos na memória o fisicamente achado e tentamos levá-lo ao espelho e verificar com os próprios olhos as linhas encarnadas pelo corpo, mas, para surpresa, vemos no reflexo do espelho, apenas uma caricatura de Vrubel, com afetação do trabalho de ator e, mais amiúde, com o velho, conhecido e desgastado chavão da ópera. Mais uma vez nos dirigimos ao quadro e mais uma vez paramos diante dele e sentimos traduzir a nosso modo o seu conteúdo interno. Desta vez, verificamos a nós mesmos através do nosso estado geral, damos uma olhada para dentro de nós mesmos e — que horror! — outra vez o mesmo resultado. No melhor dos casos, nós surpreendemos "arremedando" a forma externa das linhas vrubelianas, esquecendo a essência interior do quadro.

Stanislavski, Gorki e M. P. Lílina na Criméia.

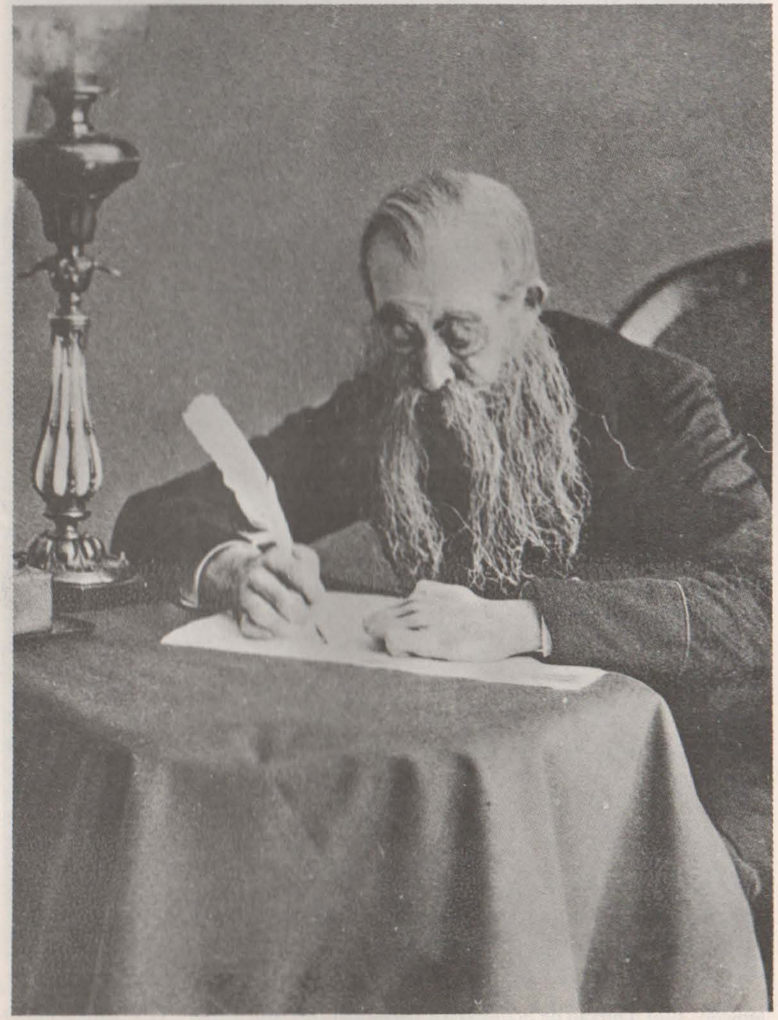
*O Cerejal*, de Tchékhov. Teatro de Arte de Moscou. 1904. Direção de Stanislavski e Niemiróvitch-Dântchenko. Cenário de Símov. Stanislavski no papel de Gáiev e A. P. Lílina no papel de Ânia.



*O Pássaro Azul*, de Maeterlinck. Teatro de Arte de Moscou, 1908. Direção de Stanislavski, L. A. Sullerjitski e I. M. Moskvin. Cenarista: V. E. Iegórov.

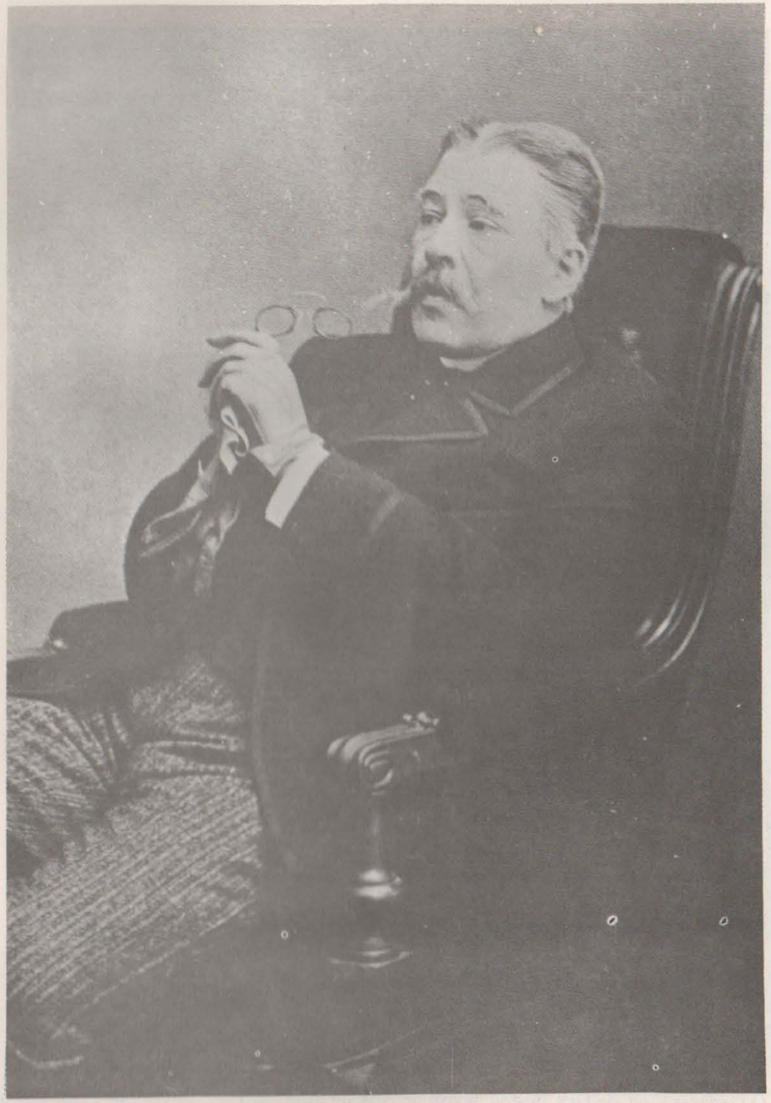


A. N. Ostrovski. *Todo Sabichão tem a Simplicidade de que Precisa*. Teatro de Arte de Moscou, 1910. Direção de Stanislavski, Niemiróvitch-Dântchenko e V. V. Lujski. Pintor, Símov. Stanislavski no papel de general Krutitski.

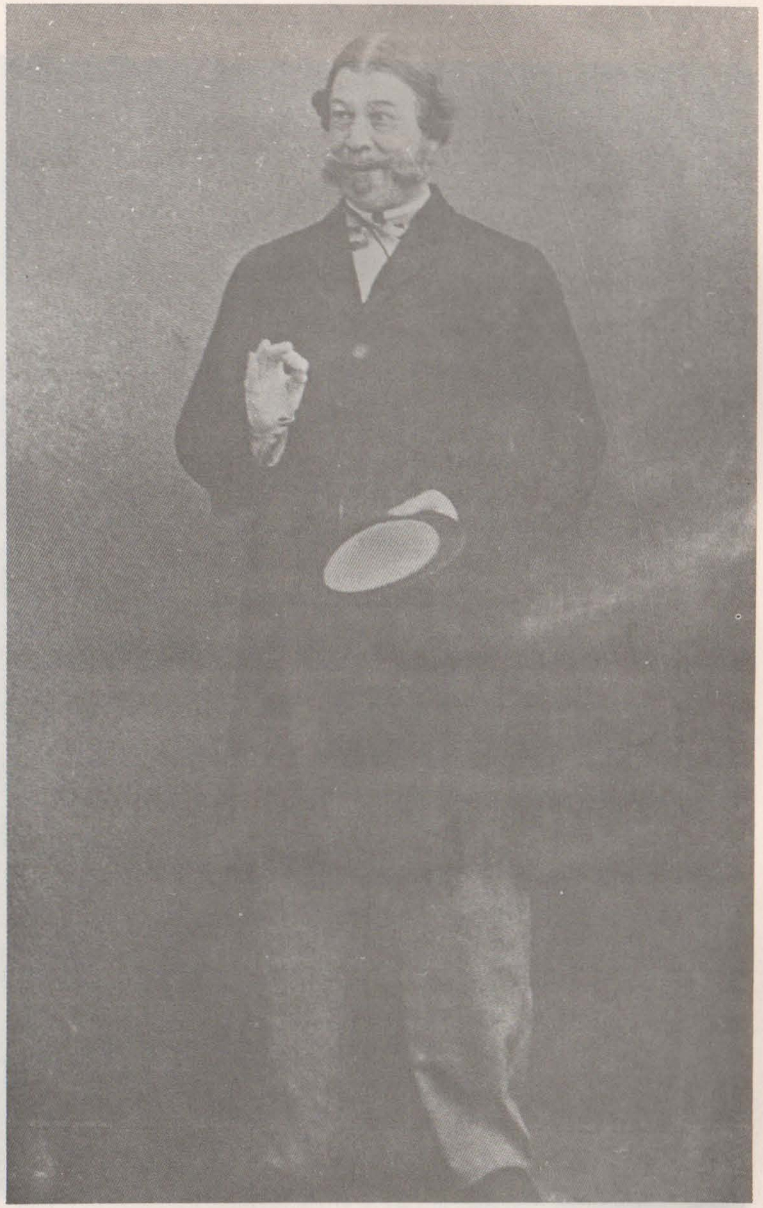


Stanislavski no papel de Krutitski.

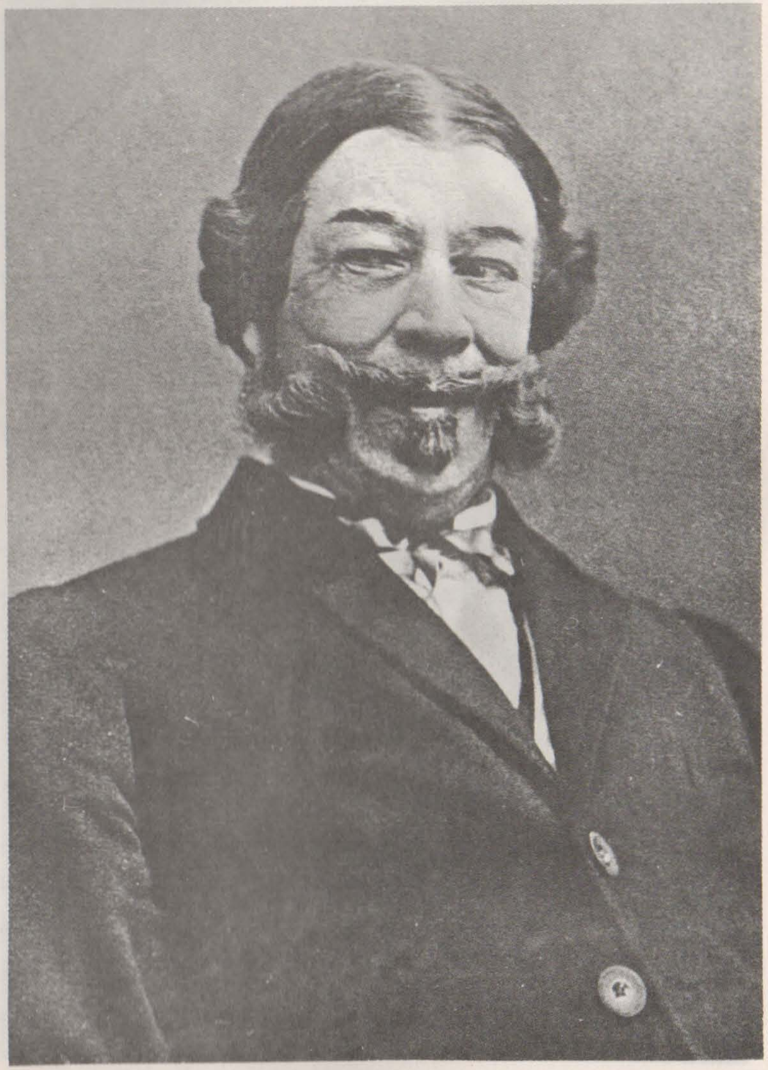
*O Cadáver Vivo,* de Liev Tolstói. Teatro de Arte de Moscou, 1911. Direção de Stanislavski e Niemiróvitch-Dântchenko. Cenário de Símov.



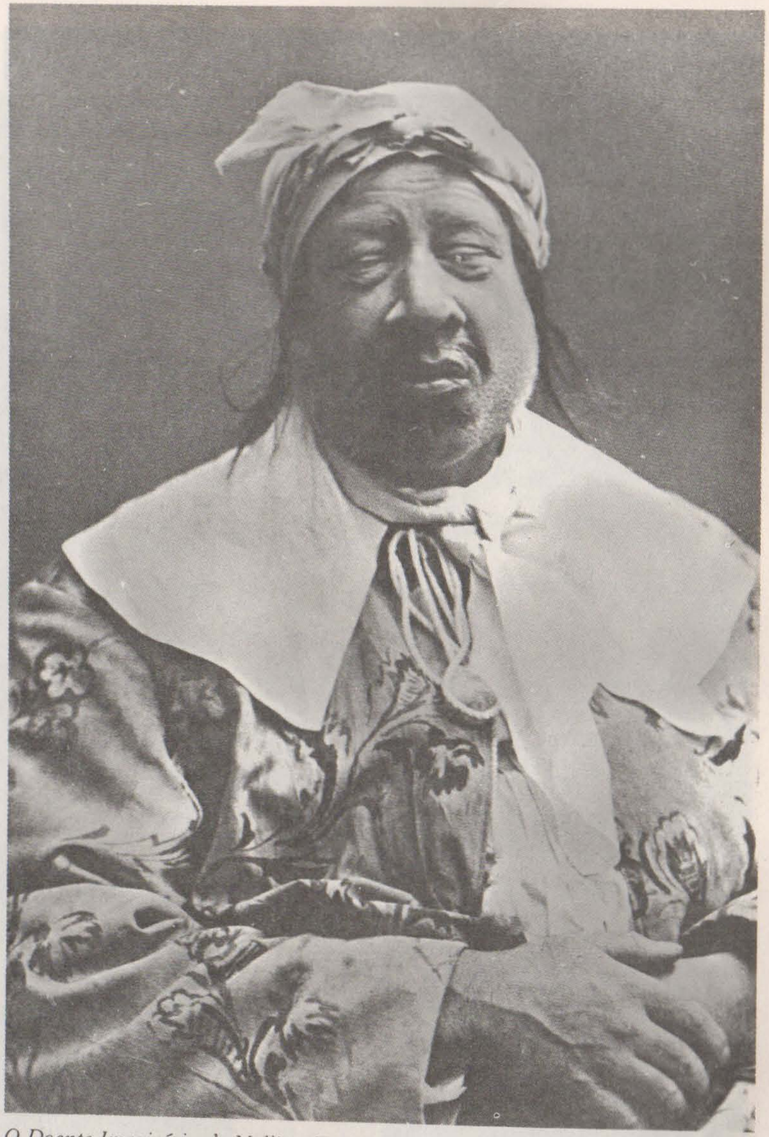
Stanislavski no papel do príncipe Abriezkov.



*A Provinciana,* de I. Turguiêniev. Teatro de Arte de Moscou, 1912. Direção de Stanislavski, que também faz o papel do conde Liúbin. Cenarista: M. V. Dobujinski.



Stanislavski no papel do conde Liúbin.

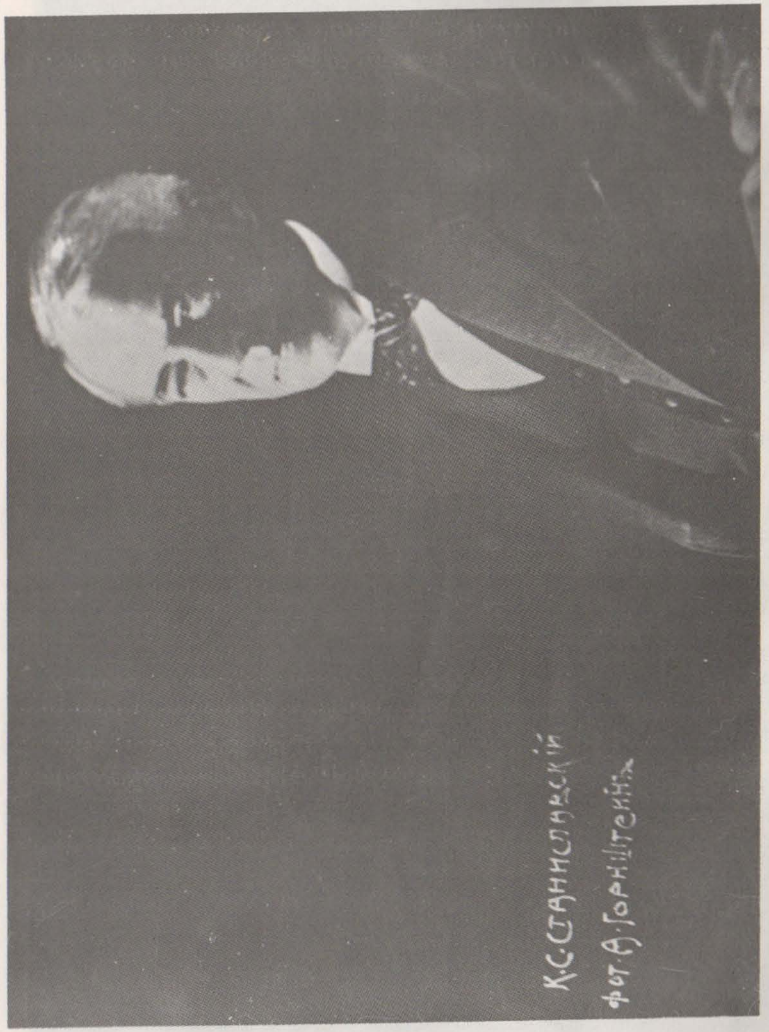


*O Doente Imaginário*, de Molière. Teatro de Arte de Moscou, 1913. Direção de Stanislavski, cenário de A. N. Benois. Stanislavski no papel de Argan.

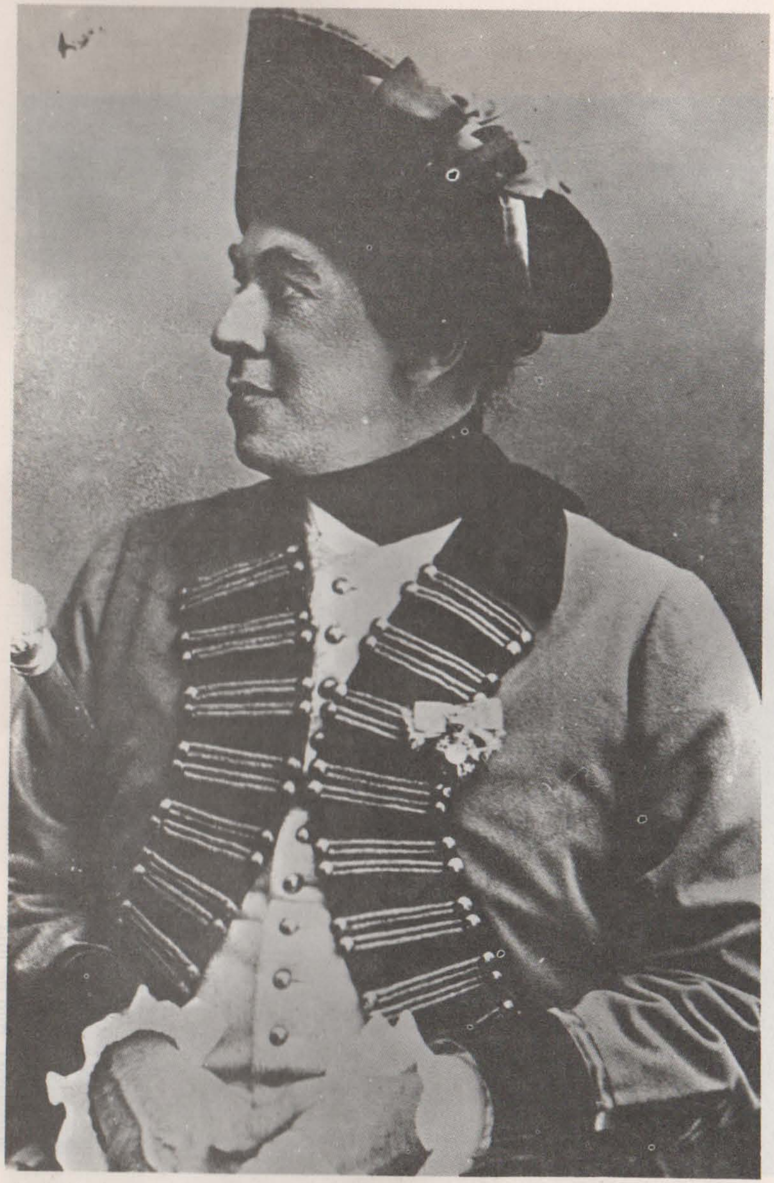
Stanislavski no papel de Argan.

*A Desgraça de ter Inteligência,* de A. S. Griboiêdov. Teatro de Moscou, 1914. Direção de Stanislavski, que também interpreta Famussov. Cenário M. V. Dobujinski.

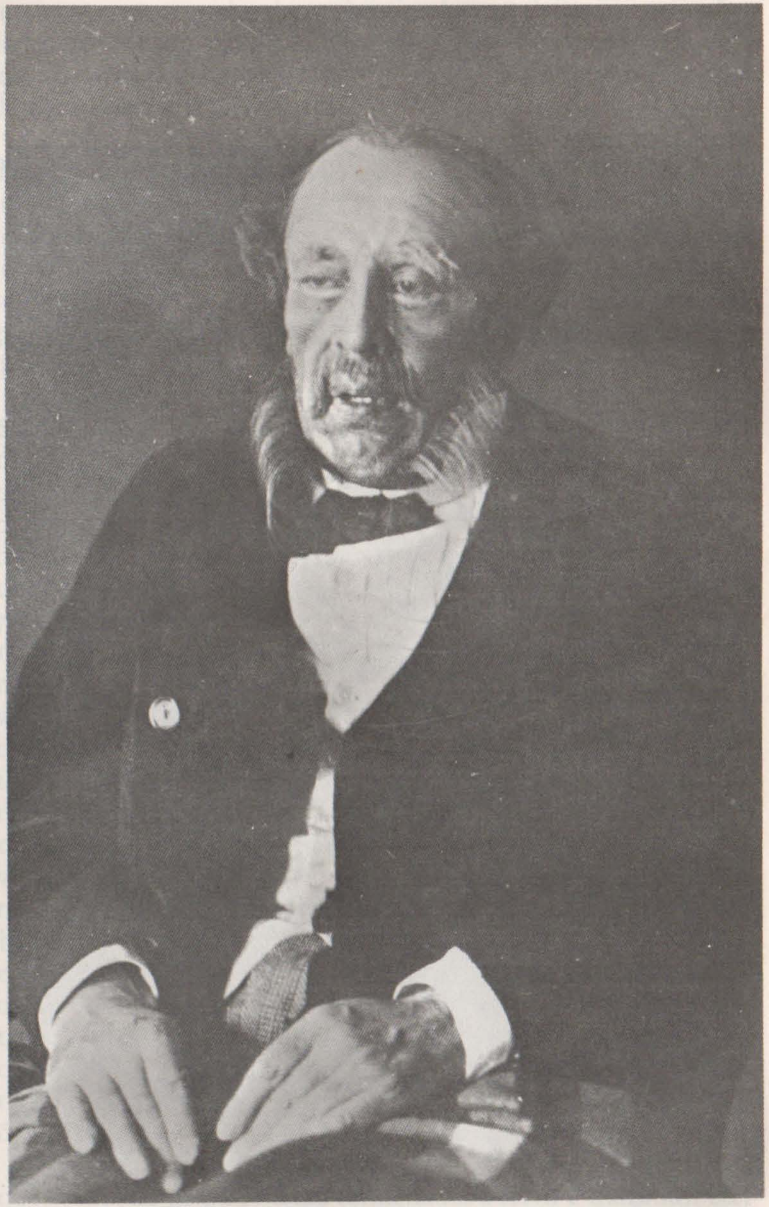
*A Desgraça de ter Inteligência.* V. I. Katchálov no papel de Tchaikovski, I. I. Gudkov no papel do criado.


К.С.СТАНИСЛАВСКІЙ
фот. А. ГОРНШТЕЙНЪ

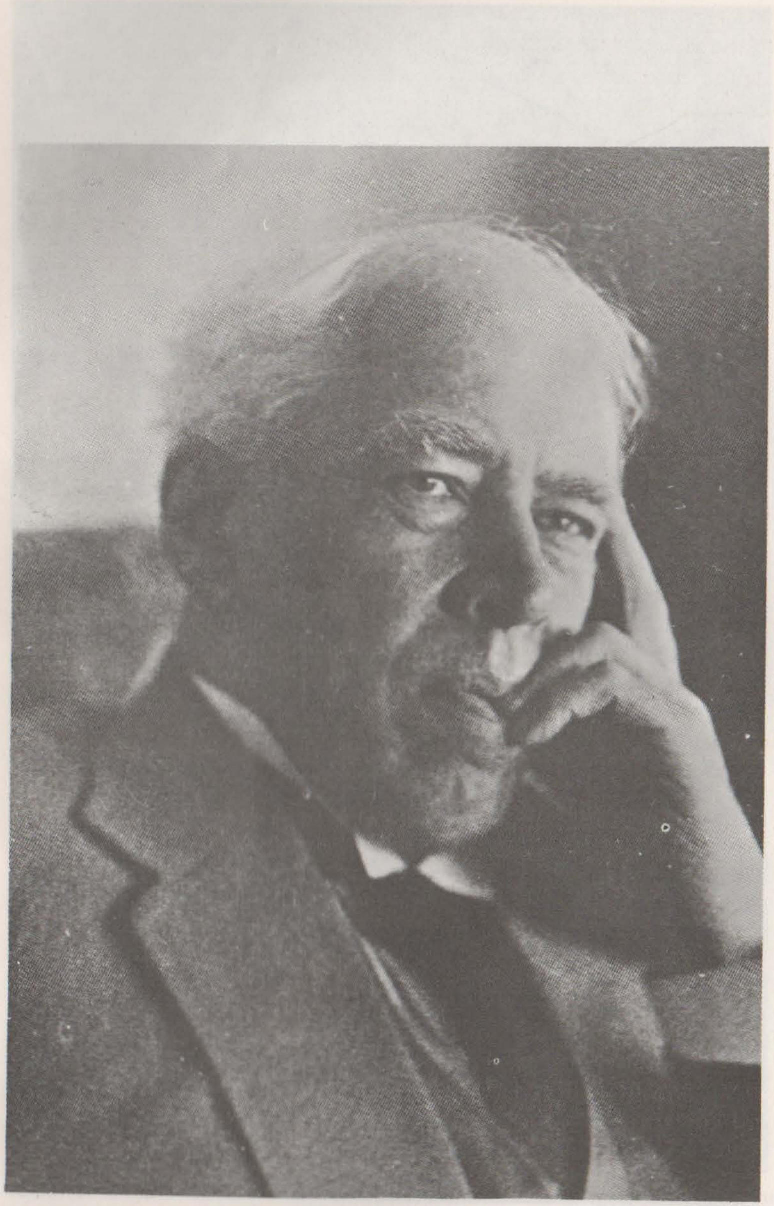
Stanislavski. Foto de 1914.



C. Goldoni. *A Hoteleira.* Teatro de Arte de Moscou, 1914. Direção de Stanislavski, que também interpreta o Cavaleiro di Rippafrata. Cenário: A. N. Benois.



*Ivânov*, de Tchékhov. Teatro de Arte de Moscou. Direção de Stanislavski, que também interpreta o conde Chebelski. Cenário: Símov. Foto de 1922.



K. Stanislavski. Foto de 1923.

Em tais ocasiões, sentimo-nos um músico obrigado a tocar um instrumento quebrado ou desafinado, que deforma os arroubos artísticos, ou um paralítico que tenta expressar uma idéia bela mas, contrariando a sua vontade, a voz e a língua produzem sons desagradáveis e repugnantes.

"Não, — dizia para mim mesmo — o problema está acima das minhas forças, pois as formas de Vrubel são demasiado abstratas, imateriais. Estão longe demais do corpo nutrido e real do homem atual, com as suas linhas estabelecidas de uma vez por todas, imutáveis". De fato é impossível amputar os ombros ao corpo vivo para entortá-los como no quadro, é impossível alongar os braços, pernas e dedos, ou deslocar a região lombar como quer o pintor.

Em momentos de mais animação a solução é diferente: "não é verdade, a causa não está na materialidade do nosso corpo mas na sua falta de treino, de flexibilidade e expressividade. Está adaptado às exigências do dia-a-dia pequeno-burguês e à expressão de sentimentos monótonos. Para transmitir cenicamente as vivências genéricas ou sublimes do poeta, existe entre os atores todo um acervo especial de clichês desgastados como o levantar dos *braços* com as *palmas da mão* e os *dedos abertos*, com o *gestual teatralizado*, o *marchar* teatralizado em vez do andar, etc. É exatamente assim! Em nós sedimentaram-se dois tipos de gesto e movimento: uns comuns, naturais, cheios de vida, outros incomuns, contranaturais, sem vida, empregados para transmitir no teatro todo o sublime e abstrato. Este último tipo de gesto e movimento foi assimilado há muito tempo dos cantores italianos ou de maus quadras, ilustrações e cartões postais. Através dessas formas vulgares será possível transmitir o supraconsciente, o sublime e nobre que há na vida do espírito humano, aquilo que torna Vrubel, Maeterlinck ou Ibsen belos e profundos?" Lancei-me para a escultura, à procura de raízes para a nova arte dos atores, mas os resultados e conclusões foram exatamente os mesmos; apelei também para a música, tentei reproduzir-lhe os sons com meu corpo e seus movimentos, e mais uma vez me convenci de que todos nós estávamos intoxicados pelo veneno do antigo teatro de ópera e balé, do teatro em caixa baixa.

"Deus meu! — exclamava em mim a voz da dúvida — será que os artistas do palco estão condenados a servir e transmitir eternamente só o grosseiramente real? Será possível que não estamos

Acaso somos apenas;''vanguardistas ambulantes'' na arte cênica? E o balé? — consolava-me outra vez a voz do meu interior. — E os seus melhores representantes como Taglioni, Pávlova e outros? Não tinham se livrado da materialidade dos seus corpos? E os ginastas do circo que, como pássaros, voam pelos ares em trapézios? Não dá para crer que têm corpo material. Por que nós, artistas dramáticos, não podemos nos livrar da matéria e atingir a incorporeidade? Temos de procurá-la! Temos de elaborá-la em nós mesmos''.

E no silêncio da noite recomeçava a verificação do corpo diante do espelho, como o fizera em tempos há muito idos na casa do bairro Krásnie Vorota.

Depois me agarrava à voz há tanto tempo abandonada. Por acaso o som deste órgão humano é tão material e grosseiro que é incapaz de expressar o ''abstrato'', o sublime, o nobre? Vejam Chaliápin, por exemplo (que naquele momento subia cada vez mais em direção aos pináculos da glória mundial), por acaso não tem conseguido o que nós procuramos no drama?

''Sim, mas na ópera, ali está a música'' — voltava a me confundir a voz da dúvida.

Tentei falar pela linguagem da prosa, declamar versos, e tornei a deparar-me com um conhecido antigo e odioso: o clichê de declamação teatral. Quanto mais nós procuramos a sonoridade no discurso cênico falado e quanto menos a nossa voz está preparada para isto, tanto mais forçados somos a apelar para toda sorte de subterfúgios como as fioriturs sonoras e extravagâncias declamatórias, tantando com isto substituir a nossa costumeira fala martelada em cena.

De fato, entre nós não há vozes violíneas, melódicas no palco: quase todos falam de forma desconexa, martelada, como um piano forte sem pedal. Com esse tipo de voz é possível traduzir os sentimentos sublimes, a dor universal, a sensação dos mistérios da existência, o eterno?

No entanto, nos momentos de inspiração, quando por causas inexplicáveis sentimos não o significado superficial das palavras mas o que há de profundo, de oculto por trás delas, aí encontramos a sonoridade, a simplicidade e a nobreza que procurávamos. Nesses momentos a voz ecoa e manifesta-se a musicalidade da fala. De onde provém tudo isso? É um mistério da natureza! Só esta sabe usar o aparelho humano como uma virtuose o faz com o seu instrumento musical. Sabe extrair sons fortes até de um afônico. Para confirmar o que acabo de dizer, vou relatar o seguinte caso.

Um dos nossos colegas atores tinha a voz tão fraca, que mal se ouvia no teatro. Nem o canto nem outros meios artificiais para desenvolvê-la conseguiam ajudar. Certa vez, durante um passeio pelo Cáucaso, fomos atacados por enormes cães ovelheiros, que nos morderam a barriga da perna. Amedrontado, meu companheiro começou a gritar tão alto que dava para ouvir a um quilômetro de distância. Verificou-se que tinha uma voz forte mas não era ele quem sabia usá-la e sim a artífice natureza.

''Isto significa — dizia eu para mim mesmo — que o segredo consiste em sentir o papel e então tudo virá por si mesmo''.

E eu procurava sentir, inspirar-me, mas isto só redundava em contorções e espasmos no corpo. Tentava penetrar no âmago das palavras e saía a fala pesada de um tardo em pensar.

Nesse período de dúvidas e perquirições, encontrei-me por acaso com Vsevolod Emílievitch Meierhold, ex-ator do Teatro de Arte de Moscou. No quarto ano de existência do nosso teatro, ele se foi para uma província, reuniu uma *troupe* e com ela começou a procurar uma arte mais moderna. Entre nós existia a diferença de que eu procurava o novo sem conhecer ainda o caminho e os meios para sua realização, ao passo que Meierhold parecia já ter encontrado os novos caminhos e técnicas mas não estava em condições de realizá-los plenamente, em parte por falta de meios materiais, em parte devido à fraca composição do seu elenco. Assim, encontrava a pessoa de quem tanto necessitava naquele período de minhas perquirições. Resolvi ajudá-lo nos seus novos trabalhos, que, segundo me parecia, coincidiam muito com os meus sonhos.

Contudo, como e onde íamos realizar as novas iniciativas? Elas requeriam um grande trabalho prévio de laboratório. Não havia lugar para elas num teatro que dava espetáculos diários, onde havia obrigações complicadas e um orçamento rigorosamente calculado. Presisávamos de algum estabelecimento especial, que Vsevolod Emílovitch batizou acertadamente de ''estúdio teatral''. Não era um teatro pronto nem uma escola para principantes, mas um laboratório de experiências com artistas mais ou menos preparados.

Começou um trabalho febril de criação do "estúdio". E aqui tornei a repetir os mesmos erros dos tempos da Sociedade de Arte e Literatura.

Teria sido apropriado trabalhar nos primeiros tempos num local modesto, que não exigisse grandes despesas de manutenção, para evitar que o estúdio se ampliasse antes do tempo. Todavia eu me entusiasmei e aluguei um teatro por um preço relativamente baixo, decuplicando logo de saída os gastos do negócio. Veio a necessidade de reestruturação e adaptação de todo o quadro de pessoal encarregado dos trabalhos da limpeza do grande edifício, etc. Entusiasmado pelo "estúdio", os pintores jovens, encabeçados pelos talentosos Sapunov e Sudiêikin, responsáveis pela parte pictórica, ofereceram seus serviços para decorar o *foyer.* Neste trabalho, a irrestrita fantasia juvenil inflamou-se, e eles chegaram ao ponto de pintar de verde todo o piso do parquete, que entortou e teve de ser totalmente refeito.

Como nos tempos da Sociedade de Arte e Literatura, junto ao Estúdio começaram a surgir departamentos de toda espécie. O musical estava em mãos do talentoso e entusiasta Satz e outros compositores jovens, que não se davam por satisfeitos com os sons dos instrumentos comuns, incapazes de esgotar todos os sons possíveis da música. Eles se entregaram ao interessante fim de procurar instrumentos novos, com os quais fosse possível enriquecer a orquestração. Por exemplo: não é bonito o som da gaita pastoril, que escutamos no silêncio da manhã de verão ao nascer do sol? — perguntavam eles. Por acaso este som não é necessário na música? E qual dos instrumentos de uma orquestra pode reproduzí-lo pelo menos aproximadamente? O oboé, o clarinete? Tudo isso é som de fábrica, onde não se percebe a natureza. Examinaram os mais variados instrumentos populares e antigos, como as *domras*, as liras com as quais os cantores cegos acompanham o cantar dos salmos ou o canto de Aleksiêi, homem de Deus; lembraram-se dos instrumentos caucasianos com os seus sons específicos, inexistentes na orquestra. Resolveram fazer uma excursão por toda a Rússia, reunindo um conjunto de músicos não reconhecidos, oriundos do povo, para formar uma orquestra e renovar a música.

A excursão realizou-se, acharam e trouxeram alguns interessantes talentos natos que ninguém conhecia até então. Por exemplo, havia entre eles um pastor genial, virtuose, eu diria mesmo o gênio da gaita, que pela força e a musicalidade do seu instrumento primitivo podia concorrer com qualquer virtuose de instrumento de sopro, conservando ao mesmo tempo a ingenuidade e o aroma dos campos e bosques. Trouxeram um trio extraordinário, formado pela mãe e seus filhos, dotados de vozes notáveis: uma menina soprano-altíssimo, um menino contralto admirável e a mãe barítono, que, como uma gaita de foles, conseguia prolongar o som sem tomar fôlego: era impossível notar os momentos em que tomava fôlego. Eu nunca vira ninguém com tamanho fôlego. Encontraram também contadores e narradores de lendas e histórias. Acharam uma carpideira que chorava, os seus mortos com cadência e modulações vocais bastante originais. Encontraram um narrador, cujas técnicas eram discutíveis do ponto de vista estético, mas a sua originalidade e talento estavam fora de dúvida. Imitava um bêbado: aos soluços, batendo no peito, dando urros e gritos de desespero e derramando lágrimas, contava histórias tristes de sua amada, de um irmão que morrera num campo de batalha, de um amigo ou da mãe que abandonara os filhos e se pervertera. Durante o relato, as lágrimas lhe corriam do rosto aos borbotões, o temperamento lhe destroçava a alma, e era impossível ouvir e ver sem estremecer nem chorar, aquela execução extraordinàriamente vigorosa, embora pouco estética.

Em vez de conter as intenções da jovem companhia, eu mesmo me envolvi e por conta própria instiguei os outros. É que as novas idéias me pareciam muito interessantes!

Mais uma vez passamos a procurar capitalistas e, à espera deles, a gastar o dinheiro por conta dos futuros lucros. Como adiantamento, gastamos muito dinheiro e reunimos uma parte da companhia. Não achamos o capitalista e todos os gastos com o Estúdio recaíram, naturalmente, sobre os meus ombros, apesar de eu ainda não ter saldado uma grande parte da antiga dívida, deixada pela Sociedade de Arte e Literatura.

Reunimos jovens atores e alunos dos teatro e escolas de Moscou e Petersburgo. Entre eles estavam os artistas hoje famosos: Pievtzov, Kostromskói, V. P. Podgorni, V. Maksímov, Munt.

Como acontecera durante a fundação do Teatro de Arte, os ensaios se realizavam na mesma localidade de Púchkino. Montei ali o mesmo galpão que havia durante o nascimento do Teatro de Arte; durante o verão, transferimos todo o pessoal para as casas de campo situadas nos arredores, e eu mesmo saí de Moscou por todo o verão com a finalidade de conhecer os resultados no outono. Eu achava que, para o sucesso da empresa, era preciso dar plena independência aos jovens, que a minha presença e autoridade podiam oprimir, violentar a fantasia, a vontade do diretor de cena e dos artistas. Isto os arrastaria naturalmente na mesma direção já percorrida por mim: eu, ao contrário, esperava que a sensibilidade jovem sugerisse o seu, a sua novidade, e me levasse consigo. E então, entendendo as insinuações e recorrendo à experiência, eu poderia reforçar as bases da arte nova, jovem.

Durante todo o verão recebi protocolos dos ensaios e cartas, onde se expunham os novos princípios e procedimentos de representação, elaborados no Estúdio. Eram originais, inteligentes. Mas seriam aplicáveis na prática?

Em poucas palavras, o *credo* do novo Estúdio limitava-se a constatar que o realismo e os costumes estavam superados e chegara o tempo do irreal no teatro. Não devíamos apresentar a vida tal qual transcorria na realidade, mas como a sentíamos vagamente em nossos sonhos, visões e momentos de elevação suprema. Era esse estado d'alma que devíamos transmitir cenicamente, como o faziam os pintores da nova geração, os músicos da nova corrente e os poetas modernos nos seus versos. As obras desses pintores, músicos e poetas não tinham contornos definidos, melodias definidas e acabadas, idéias expressas com precisão. A força da arte nova estava na combinação de cores, linhas, notas musicais, na harmonia das palavras. Elas criavam o estado geral que contagia o espectador inconscientemente, faziam alusões que levavam o próprio espectador a criar com a sua própria imaginação.

Meierhold falava com beleza e inteligência dos seus sonhos e idéias e achava para sua expressão palavras precisas. Pelas atas e cartas compreendi que no fundamental não divergíamos e procurávamos o que já haviam encontrado outras artes mas ainda não se aplicava na nossa.

''E se essas descobertas forem o resultado de um simples entusiasmo, de uma ilusão?'' — assaltavam-me as dúvidas — . E se tudo isto não vem de dentro, das vivências internas, mas da vista e do ouvido, e da imitação externa das novas formas? É fácil dizer: ''transportar para a cena tudo o que vemos na pintura, na música e nas outras artes que nos superaram consideravelmente.

Elas vão bem! A tela do pintor por exemplo, recebe todas as linhas e formas que ocorrem à sua fantasia. Caprichosa. Mas o que vamos fazer com nosso corpo material?...''

Eu mesmo não via meio algum para realizar naquele momento o que vislumbrava na minha imaginação, ou do que via nos quadros, ouvia na música ou lia nos versos. Não sabia como encarnar em cena as sombras mais tênues dos sentimentos que se transmitiam por palavras. Sentia-me incapaz de pôr em prática o que me envolvia e pensava que se necessitaria de decênios e séculos, toda uma cultura, para que nós, artistas, pudéssemos percorrer o mesmo caminho já percorrido por outras artes.

''Entretanto, quem sabe! É possível que a cultura nova, jovem possa criar artistas novos, capazes de superar todas as dificuldades ligadas à materialidade do nosso corpo, em nome da criação espiritual'' — dizia a mim mesmo nos momentos de renascida esperança.

Naqueles momentos estimulantes, eu acreditava que cada geração levava o *seu*, inacessível aos pais, aquele novo que em vão procurávamos em nós mesmos e na velha arte. Talvez para ele fosse normal o que não nos era próprio, o que nós só podíamos querer.

Pouco importava os muitos erros nos ensaios do novo Estúdio, pouco importava que os seus trabalhos dessem resultados negativos! Por acaso não é útil saber aquilo que não se deve fazer? — assim eu me consolava nos momentos de dúvida.

Chegou o outono e regressei a Moscou. No galpão de ensaios de Púchkino, o Estúdio me mostrou o resultado dos trabalhos do verão, *não* de todas as peças inteiras, mas de pequenas cenas isoladas, as que mais caracterizavam os problemas propostos pelo inovador. Houve muita coisa interessante, nova, inesperada. Houve muito engenho e talento na invenção do diretor de cena.

Dispensei muita atenção a esse ensaio de exibição e saí tranqüilo.

O pessoal do Estúdio continuou seu trabalho em Púchkino, enquanto eu retomei minhas ocupações usuais no Teatro de Arte de Moscou, à espera dos ensaios gerais. Porém os convites não chegavam.

Finalmente foi marcado o ensaio geral, de *A morte de Tintagiles*, de Maeterlinck, de *Schluk und Iau*, de Hauptmann, e peças em um só ato de vários autores. Tudo ficou claro. Os atores jovens e inexperientes conseguiram, com o auxílio de um diretor de cena de talento, mostrar ao público suas novas experiências apenas em pequenos fragmentos. Mas quando foi necessário desenvolver peças de enorme conteúdo interior, com desenho delicado e ainda por cima em forma convencional, os jovens mostraram sua importância infantil. O diretor de cena tentava encobrir com seu talento os artistas que nas suas mãos eram simples argila para moldar grupos belos, e *mise-en-scènes*, mediante os quais ele realizava suas idéias interessantes. Mas com atores sem técnica, ele pôde apenas demonstrar as suas idéias, princípios e pesquisas, já que colocá-los na prática não tinha com que nem com quem, e por isto os planos interessantes do estúdio se transformaram numa teoria abstrata, numa fórmula científica.

Mais uma vez me convenci de que entre os sonhos de um diretor de cena e sua realização há uma grande distância, de que o teatro existe em primeiro lugar e sem ele não pode sobreviver, de que a arte nova precisa de novos atores com uma técnica completamente nova. E já que no estúdio não havia tais atores, sua triste sorte me parecia clara.

Em tais condições, era possível criar um "estúdio" para o diretor de cena e para os seus trabalhos de montagem. Mas àquela altura o diretor de cena só me interessava na medida em que fosse útil ao trabalho criador do artista e não em que lhe ocultasse os defeitos. Por esta razão, um estúdio dessa natureza, embora maravilhoso, não correspondia aos meus sonhos de então sobretudo se considerarmos que por aquele momento eu já estava frustrado com o trabalho dos pintores de cenário, suas telas, cores e cartolinas, com os recursos cênicos externos e os artifícios da direção de cena. Todas as minhas esperanças estavam voltadas para o ator e a elaboração das bases sólidas de sua criação e técnica.

Abrir um estúdio me parecia perigoso para a mesma idéia pela qual fora fundado, pois expor mal uma idéia, equivale a matá-la.

Àquela altura, — outono de 1905 — estourara a revolução. Os moscovitas não estavam para teatro, e a abertura da nova empresa foi adiada por muito tempo. Se protelasse o seu desfecho, eu não podia liquidá-lo pagando a todos, razão por que tive de fechá-lo às pressas.

No Teatro da Arte de Moscou houve alegria com o fracasso

do Estúdio, pois tinham ciúmes de mim com ele. Agora liquidado, eu regressava inteiro para os meus antigos companheiros.

"Stanislavski se meteu, provou, queimou-se e compreendeu que não pode passar sem nós, os velhos".

Porém nós, i.e, Vladímir Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenko e eu, víamos com clareza que nossa arte estava numa encruzilhada, que era necessário refrescar a nós mesmos e a *troupe* que não podíamos ficar por mais tempo em Moscou, não porque nos atrapalhassem a revolução incipiente e o estado de ânimo que reinava em todo o país, mas porque nós mesmos ignorávamos para onde ir e o que fazer. Só havia uma saída: já que não tínhamos por que ficar em Moscou, o melhor era organizar uma viagem ao estrangeiro.

E aqui ocorreu uma circustância que nos deu o impulso.

No Teatro da Arte de Moscou foi anunciado a estréia de uma nova peça de Gorki, *Os filhos do sol*. Antes da estréia correram pela cidade rumores de que elementos da extrema direita, "centúrias negras"*, que consideravam o nosso teatro demasiado esquerdista e Gorki um inimigo da pátria, se preparavam para investir contra nós durante o próprio espetáculo. Os espectadores presentes estavam na inquietante expectativa do escândalo prometido. E eis que no último ato da peça, quando se representa um tumulto durante uma epidemia de cólera, pela cerca da casa dos protagonistas irrompe no palco uma multidão de figurantes, que o público confunde com os centúrias negras atacando o teatro. Alguém soltou um grito na platéia, ergueu-se um barulho incrível e começaram os gritos histéricos de mulheres e até de homens. Aguém precipitou-se e fechou a cortina. Quando o público se convenceu de que confundira a multidão cênica com os centúrias negras, a peça pôde continuar mas com a sala visivelmente vazia.

E foi esse acontecimento tragicômico que tomamos como pretexto para começar a falar da necessidade da viagem.

Em outubro começou uma grande greve, depois estourou a sublevação armada. O Teatro foi fechado temporariamente. Poucos dias depois terminou a fusilaria nas ruas mas continuou o estado de sítio: não se podia caminhar pelas ruas depois das oito da noite.

---

*Participantes dos bandos armados na Rússia tzarista que organizavam *pogrons* contra revolucionários, judeus ou simples liberais (N. do T.).

Em tais condições, nossa viagem ao exterior recebeu a suficiente justificação externa.

# A Primeira Viagem ao Exterior

Para resolver a questão da viagem, toda a direção do Teatro reuniu-se no meu apartamento da Kariétni Riad. Chegaram dispostos a passar a noite, pois era preciso resolver a qualquer custo o problema que motivara a reunião, e uma vez tomada a decisão mandar alguém a Berlim para alugar um Teatro, encomendar as decorações, etc. Os que ficavam em Moscou tinham de arranjar dinheiro e organizar tudo para a viagem. A reunião se prolongou a noite toda e mesmo depois que todos os convidados tinham-se deitado e apagado as luzes, os debates seguiram, ainda mais porque ninguém conseguia dormir.

Alguns dias depois, o artista A. L. Vichnievski seguiu para o exterior como ponta-de-lança, e no dia 24 de janeiro do ano 1906, toda a companhia, inclusive eu com minha esposa e filhos, partimos para Berlim via Varsóvia.

Em Berlim, o tempo nos acolheu amistosamente. Apesar do final de janeiro, dava para andar na rua durante o dia em agasalhos de outono. Por motivo do casamento de alguns membros da família imperial, a cidade estava repleta, de modo que, não havendo *hotel*, tivemos de alugar toda uma casa que acabava de ser desocupada após a partida de um clube teatral. Ali nos alojamos com alguns dos nossos artistas e organizamos nossa própria casa: Vladímir Ivânovich Nemiróvich-Dântchenko, eu com meus familiares, Knípper Vichnievski e outros. Não digo que fosse confortável, mas em compensação era original e divertido.

Nos primeiros tempos, não obstante nossa chegada ter sido preparada na imprensa local pelo conhecido crítico de teatro Wilhelm Scholz, o tratamento dispensado pelos alemães aos russos, em particular a nós, não era muito hospitaleiro: os trabalhadores do teatro tinham uma noção bastante primitiva da arte russa; pelo visto, eles nos confundiam com circo ou acrobatas, e estranhavam que não tivéssemos trazido nem trapézios, nem escadas, nem cabos grossos, nem arames. As decorações que havíamos encomendado não estavam prontas. Todas as oficinas estavam ocupadas com os pedidos que vinham dos Estados Unidos e pouco ligavam para os revolucionários russos. Fomos socorridos pelos nossos próprios operários que nos acompanharam de Moscou, sob a direção de I. I. Titov, que conosco tinham criado a empresa, a amavam, tinham sido educados nos mesmos princípios que os nossos e por assim dizer, alimentaram-se do mesmo leite. Em algumas noites de trabalho (durante o dia o teatro estava ocupado com os ensaios de uma *troupe* alemã) quatro homens fizeram mais do que conseguimos que uma fábrica inteira fizesse em um mês. Aqui também esbarrávamos em obstáculos vários. Por exemplo: para ter o direito de trabalhar durante as noites no palco, tivemos de pagar a todo o pessoal operário do teatro tarifa extraordinária. Reunimos colaboradores entre os imigrados russos que viviam na capital alemã. Devido à derrota sofrida na guerra contra o Japão e na revolução, o tratamento dispensado aos russos no estrangeiro era quase de desdém, e recaía sobre nós a missão de manter, dentro do possível, a reputação dos russos. Em primeiro lugar, precisávamos surpreender a todo mundo com a disciplina e a capacidade de trabalho dos artistas. Todos o compreenderam e a conduta foi exemplar. Os ensaios se sucediam da manhã à noite com pequenos intervalos dentro da maior ordem desconhecida no teatro em que íamos dar nossos espetáculos. Logo apareceram lendas sobre a nossa vida de bastidores. O tratamanto que nos dispensavam melhorou, mas ainda longe do ideal.

A carência de meios materiais e experiência nos impediu de fazer divulgação necessária a uma grande cidade européia. Nossos cartazes, confeccionados pelo pintor V. A. Símov, eram graciosos demais e por isso insuficientemente agressivos para ferir a vista e nos divulgar. Ademais, seu número era insuficiente, perdendo-se entre os anúncios comerciais que inundam a grande cidade européia. É verdade que o teatro lotou na primeira apresentação, mas reduziu-se à metade a partir da segunda.

Inauguramos a *tournée* com *O czar Fiódor.* Naquela noite colocávamos em jogo nossa reputação não somente perante o estrangeiro mas também diante da própria Rússia, pois seguramente não nos teriam perdoado o fracasso. Além disso, o que nos restaria fazer? Teríamos de regressar à Rússia quase sem dinheiro, já que havíamos gasto totalmente nossos fundos antes que se levantasse o pano pela primeira vez. Não vou descrever o nervosismo dos artistas e a tensão reinante nos bastidores durante o primeiro espetáculo. Surpreendeu-nos a atitude dos operários do teatro que começaram a nos felicitar antes da estréia. Acontecera que chegara com a esposa ao teatro o consagrado veterano berlinense Haase, artista extraordinário. Disseram-nos que isto era um bom augúrio, já que este casal de anciões só saía para ir ao teatro em casos extraordinários, excepcionais. Pelo visto, o nosso espetáculo estava em evidência se não do grande público, pelo menos da intelectualidade berlinense. O primeiro ato de *O czar Fiódor* foi recebido com uma tempestade de aplausos e, ao levantar-se o pano do segundo, os aplausos e ovações se repetiram com intensidade ainda maior. O sucesso do espetáculo crescia a cada ato. Um antigo amigo, o célebre artista alemão Barnay, correu aos bastidores para nos incentivar e tranqüilizar. Ao término do espetáculo fomos chamados um número infinito de vezes ao palco e recebemos todos os atributos do grande sucesso. A isto somava-se a mudança total do tratamento que nos dispensavam os operários do cenário e de todo o pessoal do teatro: ao invés do desprezo anterior, uma quase adoração por nós.

As primeiras opiniões da imprensa, que decidiam nossa sorte no estrangeiro, eram naturalmente esperadas com grande temor e impaciência da nossa parte. De nosso estado de ânimo naquele momento pode ser testemunha o seguinte quadro. Na manhã do dia seguinte à estréia bem cedo, mal receberam os primeiros jornais, os artistas que viviam conosco na mesma casa, nossos companheiros e suas respectivas esposas acordaram a mim e a minha mulher. Esquecendo toda compostura, irromperam em tropel no quarto onde dormíamos, esse de pijama aquele em roupa de banho, outro de chambre, com as caras triunfantes e extasiadas. Uma das esposas, que dominava perfeitamente o alemão, traduziu literalmente para os presentes as resenhas que acabavam de sair. A julgar por elas, dava para dizer que acabávamos de tomar Berlim de assalto e triunfado de ponta a ponta. Ficamos admirados

com o conhecimento de literatura russa que tinham os críticos alemães e sua prufunda informação sobre nossa vida em geral. Às vezes dava para pensar que a resenha tinha sido escrita por algum russo ou pelo menos por pessoas que falavam o russo, tão sutil era sua compreensão, não só da parte literária do espetáculo, como dos detalhes da interpretação dos atores. Quando perguntei a um dos entendidos como eles faziam para criar tais peritos em teatro, ele revelou um procedimento muito inteligente e apropriado que se praticava na Alemanha: ''Encomendamos a um crítico principiante — disse — que escreva um artigo não para detratar mas para elogiar: detratar qualquer um sabe, até quem não entende do assunto, mas elogiar com eficiência só um perito pode''.

Entretanto, o sucesso de *O czar Fiódor,* das peças de Tchékhov, Ibsen e Gorki, e as resenhas ainda mais brilhantes da imprensa periódica foram de pouca utilidade para as nossas arrecadações, que continuaram bastante medíocres até o momento em que o Káiser Wilhelm começou a se interessar pelo teatro. De início foi ao teatro a princesa, depois a imperatriz e por último o próprio Káiser. Num domingo, disseram-nos da Corte que o imperador pedia para o dia seguinte, segunda-feira, que representássemos para ele, *O czar Fiódor.* E nós tínhamos designado esse dia para a estréia de *Um inimigo do povo* de Ibsen. Tivemos de suspender a estréia e tornar a vender entradas para o *O czar Fiódor.* As impressoras estavam fechadas no domingo, de modo que também os cartazes que anunciavam a peça sairiam tarde, isto é, no mesmo dia do espetáculo. A administração informou francamente a Corte. Não obstante, meia hora depois, voltaram a insistir, reiterando o pedido do káiser de colocar em cena a peça solicitada. A Corte, evidentemente, conhecia a sua Berlim melhor do que nós. Os cartazes que saíram no dia seguinte estavam cruzados por uma linha vermelha, que dizia: ''A pedido do imperador'', e isso foi suficiente para que os ingressos se esgotassem em poucas horas.

Wilhelm chegou ao teatro em uniforme russo. Exteriormente, era um pouco diferente da pessoa que havíamos imaginado pelos retratos. Era, na sua realidade um homem atarracado, de baixa estatura, o rosto com marcas bem grandes de varíola, com bigodes comuns levemente penteados para cima, muito longe dos exagerados bigodes que costumam figurar em fotografias. Estava sentado no camarote principal rodeado por todos os membros da família, descontraído, dirigindo-se ora a um ora a outro que o acompanhavam no camarote ou inclinando-se do balcão a platéia, fazendo sinais de aprovação aos atores do seu teatro e gesticulando em direção ao palco. Várias vezes aplaudia demonstrativamente. Ou é um entusiasta ou é um bom ator, pensávamos nós. Nos entreatos, chamaram a Vladímir Ivánovich e a mim ao camarote, e ele nos fez várias perguntas concretas a respeito do teatro. Ao término do espatéculo, depois que o público tinha abandonado a sala, Wilhelm e os intendentes de muitos teatros reais permaneceram ainda muito tempo no camarote, fazendo-nos perguntas sobre a nossa especialidade. Tivemos de detalhar todo o nosso trabalho de bastidores, desde "a" a "z", e o káiser nos interrompia às vezes e se dirigia aos intendentes, indicando-lhes que aquilo não havia nos teatros alemães.

Depois da visita do Káiser ao nosso teatro, as arrecadações subiram e ao término da nossa *tournée*, que durou cinco-seis semanas, nosso sucesso já não era só artístico mas também material. Depois vieram as dádivas e as homenagens. Fomos homenageados por artistas alemães, sociedades e pessoas isoladas, e a colônia russa. Entretanto produziram em nós uma impressão particular duas recepções e um jantar; uma teve lugar na pequena casa do ancião Haase e a outra, na do famoso escritor Hauptmann. Para não perturbar o andamento da vida doméstica, os berlineses constumam organizar os jantares solenes em restaurantes ou hotéis. Só naquele caso em que se quer tributar a alguém uma honra especial e hospitalidade, a recepção e jantar se organizam na própria casa, o que naturalmente, acarreta grandes gastos e preocupações. E foi ao nosso teatro que coube precisamente esta classe de honra. Haase entusiasmou-se tanto com nossos espetáculos que convidou ao seu pequeno apartamento toda a Berlim teatral, representada por um casal de atores (homem e mulher) de cada um dos principais teatros da capital. Na festa estiveram presentes também ex-artistas da *troupe* de Meiningen, que estavam em Berlim para os ensaios do espetáculo comemorativo do aniversário do velho duque de Meiningen. Sabendo quanto eu apreciava a famosa *troupe*, o ancião Haase quis me proporcionar um prazer apresentando-me os artistas, cuja interpretação tanto me deleitara, em tempos anteriores. Nos numerosos discursos trocamos agradecimentos, e depois do jantar sentaram-me entre os

atores e me obrigaram a relatar, passo a passo, todo o processo do nosso trabalho cênico. Aquele relatório, difícil e complexo, teve que desenvolver-se em alemão, idioma que naquele momento eu tinha esquecido basicamente. Conservo a mais afetuosa lembrança dessa recepção, excepcionalmente cordial, dispensada pelo veterano da cena alemã e por sua amável esposa.

Outra recepção e almoço, que mencionei, organizado por Hauptmann, também tem a sua história. Hauptmann freqüentava nossos espetáculos. Seu amor pela literatura russa e sua influência sobre ela são fartamente conhecidos. No primeiro espetáculo a que assitiu (*Tio Vânia*), teve a oportunidade de conhecer pela primeira vez a arte cênica russa. Ao lado da esposa e de amigos no seu camarote, nos entreatos, Hauptmann manifestava em voz bem alta opiniões lisonjeiras sobre Tchékhov e o nosso teatro, apesar de ser uma pessoa tímida. Era natural que, antes de nossa partida da capital alemã, considerássemos necessário testemunhar nosso respeito ao dramaturgo, cujas peças nosso teatro levou ao conhecimento do público russo durante vários anos. No pequeno apartamento de Hauptmann encontramos uma desordem completa.

Sua esposa, que, segundo dizem lhe servira de protótipo da personagem Rautendelein em *O sino submergido* e de Pippa em *Pippa tanzt** era uma entusiasta da música e, se não me engano, inclusive pela batuta. Pelo visto aguardava-se algum ensaio musical, pois um pequeno quarto estava cheio de estante de música. Por falta de espaço na pequena sala, a orquestra havia invadido o gabinete do escritor. Hauptmann nos fez lembrar o falecido Anton Pávlovitch Tchékhov: os dois tinham em comum a modéstia, timidez e o laconismo. Infelizmente a nossa conversa não pôde ser muito longa, diversificada e eloqüente, em primeiro lugar porque nos sentíamos bastante confusos diante daquele homem maravilhoso e, em segundo porque o nosso alemão não era forte para abordar temas literários e artísticos. Hauptmann nos disse que sempre sonhara para as suas peças uma interpretação como a nossa sem artificialismo e convencionalismo teatrais, simples, profunda e rica em conteúdo. Os atores alemães lhe asseguravam que os seus sonhos eram irrealizáveis, já que o teatro tem as suas exigências e convencionalismos, que é impossível violar. Agora porém, no ocaso da sua atividade literária, acabava de ver realizado o sonho de toda a sua vida.

---

* A Pippa dança. (N. do T.)

# O Artista na Maturidade

# A Descoberta de Verdades Há Muito Conhecidas

A morte de Tchékhov arrancou do teatro um grande pedaço do seu coração. A enfermidade e depois a morte de Maròzov, arrancou outro pedaço. Ademais, a insatisfação e o temor depois do fracasso com as peças de Maeterlinck, a liquidação do Estúdio da rua Povarskaia, o descontentamento comigo mesmo como artista, a absoluta falta de clareza quanto aos rumos a seguir, tudo isso tirava o sossego, me privava da fé em mim mesmo e me transformava num boneco de madeira, sem vida, no palco.

Conheci muito, compreendi, tropecei por força das circunstâncias durante longos anos de minha atividade cênica, começando pelo Círculo Alekséiev, errando nos biscates amadores e terminando com a Sociedade de Arte de Moscou. Eu vivia em permanente procura do sempre novo, tanto no trabalho interno de ator como na direção de cena e nos princípios da montagem externa. Eu me lançava em todas as direções, esquecendo freqüentemente descobertas importantes e envolvendo-me equivocadamente com o fortuito e superficial. No tempo aqui referido, eu acumulara com minha experiência artística um reservatório cheio de material de toda espécie sobre técnica da arte. Tudo isso estava como que amontoado, por classificar, confuso, misturado, não sistematizado, sem condições de ser aproveitado como riqueza artística. Era preciso pôr ordem, analisar o acumulado, examiná-lo, avaliálo e, por assim dizer, distribuí-lo pelas prateleiras espirituais. O que estava bruto precisava ser polido e lançado como pedra fundamental nas bases da nova arte. O que o tempo desgastava devia ser refrescado, sem o que o avanço se tornava impossível.

Nesse estado de ânimo cheguei à Finlândia para passar o verão. Ali durante os passeios matutinos, ia à orla marítima e, sentado numa rocha, passava mentalmente em revista o meu passado artístico. Em primeiro lugar, queria entender o que fora feito da antiga alegria da criação. Pois se antigamente eu me aborrecia quando não representava, por que agora acontecia o contrário e eu me alegrava quando me sentia livre do palco? Dizem que entre profissionais, que precisam entrar em cena diariamente e repetir com freqüência o mesmo papel, não pode ser diferente. Mas esta explicação não me satisfazia. Pelo visto tais profissionais gostavam pouco dos seus papéis, da sua arte. Salvini, Duse,* e Iermólova interpretaram seus melhores papéis muito mais vezes do que eu, entretanto isto não lhes impediu de aperfeiçoá-los a cada espetáculo. Por que quanto mais eu repito os papéis tanto mais regrido e fico estagnado? Passo a passo eu fazia uma retrospectiva do meu passado e se me afigurava cada vez mais claro que o conteúdo interior que punha nos papéis na sua primeira criação e a forma exterior em que estes degeneravam, com o tempo, distavam entre si como o céu e a terra. Antes tudo partia de uma verdade interior bonita e inquietante, da qual só restavam uma casca externa afetada pela erosão, a carcoma, o lixo encravados no corpo e na alma por várias causas acidentais, sem nada a ver com a arte autêntica. Aí se incluía, por exemplo, o papel do Dr. Stockmann. Lembro-me de como, no início, ao interpretar esse papel, eu me colocava facilmente na perspectiva do homem puro nas intenções puras, que procura na alma do próximo apenas o bom, e é cego diante de todos os maus sentimentos e paixões dos espiritozinhos mesquinhos e sórdidos que o cercam. As sensações que inseria no papel de Stockmann haviam sido tiradas de reminiscências vivas. Diante dos meus olhos haviam perseguido um amigo, homem de uma honradez notável, do quilate de Stockmann, pela única razão de que, por suas convicções, não pôde fazer o que lhe exigiam os potentados deste mundo. Nos momentos em que eu fazia esse papel, no palco, essa lembrança me guiava inconscientemente e me estimulava cada vez mais para o trabalho criador.

Mas com o correr do tempo eu perdera essas lembranças vivas, esses estímulos *e força motriz da vida* espiritual de Stockmann, o *leitmotiv* que perpassa a peça.

Sentado naquela rocha na Finlândia e revivendo os processos de criação, esbarrei de maneira absolutamente fortuita nos sentimentos do meu Stockmann, relegados ao esquecimento na minha alma. Como havia podido perdê-lo? Como podia passar sem eles? E por que me recordava tão bem do externo, de cada movimento muscular de pernas e braços, do corpo, da expressão do rosto, do apertar dos olhos tão característicos dos míopes, etc.

Durante os últimos espetáculos dados no estrangeiro, e antes, em Moscou repetia mecanicamente essas ''artimanhas'' consolidadas dos papéis, sinais mecânicos do sentimento ausente. Em alguns pontos eu procurava ser o mais nervoso possível, o mais exaltado, e para isso efetuava movimentos rápidos: em outros procurava parecer ingênuo e com este fim fazia tecnicamente um olhar infantil e inocente; em outros tratava de destacar de maneira forçada o modo de andar e os gestos típicos do papel, resultado externo do sentimento já adormecido. Copiava a ingenuidade sem ser ingênuo; caminhava a passo miúdo, mas não experimentava nenhuma pressa interior que provocasse o andar apressado e os passos curtos, etc. Interpretava com mais ou menos habilidade, imitava as manifestações externas das vivências e ações, mas sem experimentar a própria vivência, nem a necessidade autêntica de qualquer ação. Dum espetáculo a outro, impus-me o hábito mecânico de fazer a ginástica técnica estabelecida duma vez para sempre, enquanto a memória muscular, tão fortemente desenvolvida entre os atores fixava solidamente os hábitos e costumes cênicos.

Sentado na rocha finlandesa, repassei mentalmente outros papéis, tratando de intrepretar o material vivo do qual foram criados, isto é, as próprias lembranças da vida que outrora me estimularam a criar. Eu rememorava todas as passagens da peça e os momentos do papel que eu dominava com dificuldade ao criar tipos, recordava as palavras de Tchékhov e Niemiróvitch-Dântchenko, as sugestões dos diretores de cena e dos colegas, minhas próprias angústias na criação, as etapas isoladas do processo de concepção e amadurecimento dos papéis e relia os apontamen-

---

(*) Duse Eleonora (1859-1924). Célebre atriz italiana. Sua arte se distinguia pela sinceridade, simplicidade e humanismo.

tos do meu diário, que me faziam rememorar vivamente o que eu experimentava no processo de criação. Comparava tudo isto com o que eu acumulava no correr do tempo nos músculos, com o que se sedimentara na minha alma, e essa descoberta me fazia pasmar. Meu Deus! Como deformaram a minha alma, meu corpo e o próprio papel, os maus hábitos teatrais, as artimanhas cênicas, o agrado forçado ao público, os enfoques equivocados do trabalho criador, que repetiam dia a dia, em cada espetáculo!

Imagine-se exposto ao público num lugar muito elevado na Praça Vermelha, perante umas cem mil pessoas. Ao seu lado colocam uma mulher que você talvez esteja vendo pela primeira vez na vida; você recebe a ordem de apaixonar-se publicamente por ela, e de maneira a enlouquecer de amor e praticar o suicídio. Mas você não está para amor. Está embaraçado, porque há cem mil pares de olhos fixos em você, esperando que os obrigue a derramar lágrimas, cem mil corações querem se exaltar perante seu amor ideal, abnegado e ardente, já que para isso pagaram adiantado e têm o direito de exigir de você o que acabaram de comprar. Como é natural, querem escutar tudo o que você fala, por isso você se vê impelido a gritar as palavras meigas que, na vida real, só se dizem a uma mulher olhos nos olhos, em sussurros. Você deve estar visível ao mundo, ser compreensível a todos, razões por que é preciso fazer gestos e movimentos para os que estão longe. É possível pensar no amor, e mais ainda, experimentar sensações amorosas em semelhantes circunstâncias? Nada mais lhe resta senão esforçar-se, empenhar-se a ceder à tensão face à importância e à inexeqüibilidade do problema.

Entretanto o ofício cuidadoso inventou para esse caso todo um sortimento de signos, expressões das paixões humanas, ações de atores, poses, entonações, cadências, fiorituras, truques cênicos e técnica de interpretação, que expressariam sentimentos e pensamentos em ''estilo elevado''. Esses signos ou clichês de sentimento inexistentes já são assimilados no ventre da mãe e se tornam mecânicos e inconscientes, pondo-se à disposição do ator quando se vê importante no palco e com a alma vazia.

O que se pode fazer em semelhante situação para se mostrar apaixonado a ponto de praticar o suicídio? Nada, exceto revirar os olhos, apertar o coração com as mãos, olhar para cima, levantar as sobrancelhas com expressão de mártir, gritar, agitar as mãos para impedir que o espectador se aborreça e — queira Deus — evitar a pausa tão desejada em outros momentos, ou seja, momentos de inspiração artística, quando o silêncio se torna mais eloqüente que a própria palavra.

Assim, o estado de ânimo habitual do ator é o estado de uma pessoa no palco, obrigada a exteriorizar o que não sente no fundo da alma. É isto o que chamamos desdobramento do ator, quando a alma vive com seus estímulos cotidianos, diários, e corriqueiros, com suas preocupações com a família, o pão de cada dia, as pequenas ofensas, os sucessos e insucessos, enquanto o corpo se vê forçado a expressar os arroubos mais elevados dos sentimentos e paixões heróicos da vida espiritual supraconsciente.

Esse desdobramento entre o corpo e a alma os artistas o experimentam e vivem na maior parte de sua vida: do meio dia às quatro e meia durante os ensaios, e das oito às doze da noite, durante os espetáculos, e isto quase todos os dias. Ao procurarmos a saída para essa situação insuportável de uma pessoa exposta à força à exibição pública e obrigada, contra sua vontade e necessidade, a produzir impressão sobre espectadores, recorremos a técnicas falsas e artificiais de representação teatral e nos habituamos a elas.

Desde que adquiri clara consciência desse desdobramento, colocou-se diante de mim como um terrível fantasma, a pergunta constante: ''Como fazer?''

Com nítida consciência do dano e da fatalidade do *estado do ator*, passei naturalmente a procurar para o ator em cena outro estado espiritual e físico que fosse benéfico e não prejudicial ao processo criador. Em vez de *estado do ator*, convencionamos chamá-lo estado criador. Compreendi que o estado criador quase sempre chega aos gênios em cena por si mesmo e no mais alto grau e plenitude. Os menos dotados o recebem com menor freqüência, digamos aos domingos. Os de menos talento o recebem com freqüência menor ainda, digamos, em uma de cada doze festas principais da igreja ortodoxa. Quanto aos medíocres, estes só o atingem em casos excepcionais. Não obstante, todos os que se dedicam à arte, do gênio aos simples talentos, em maior ou menor grau são capazes de alcançar o estado criador por vias invisíveis, intuitivas; mas não lhes é dado dispor do mesmo e dominá-lo ao seu bel prazer. Recebem-no de Apolo como uma dádiva divina, e parece que por nossos meios humanos não conseguimos suscitá-los em nós mesmos.

Contudo eu me pergunto: não haveria alguns meios técnicos para desencadear o estado criador? Isto não quer dizer, evidentemente, que eu pretenda criar a inspiração por meios artificiais. Não, isto é impossível! Gostaria de aprender a criar em mim, ao meu próprio arbítrio, não a própria inspiração mas a base propícia para ela, isto é, aquela na qual a inspiração nos vem à alma com mais freqüência e vontade. Quando o artista diz: "Hoje estou na veia! Estou no ponto!" "Estou representando com prazer!", ou "Estou vivendo o papel!", significa que está por acaso no estado criador.

Todavia, como fazer para que esse estado não apareça por obra do acaso, mas seja criado ao arbítrio do próprio artista, "por encomenda" dele?

E se não é possível dominá-lo de imediato, não seria possível fazê-lo por partes, ou seja, montando-o a partir dos elementos isolados? Se precisamos trabalhar cada um deles separadamente, sistematicamente, mediante toda uma série de exercícios, que seja assim! Já que a natureza deu aos gênios a capacidade de atingir o estado criador na sua plenitude, quiçá a gente comum atinja aproximadamente o mesmo estado, depois de um grande trabalho sobre si mesmo, ainda que em termos parciais, sem chegar à medida completa, suprema. É evidente que uma pessoa de capacidade comum jamais se transformará em gênio por causa disto, mas talvez isto o ajude a se aproximar daquilo que distingue o gênio.

Mas como apreender a natureza integrante do estado criador? Decifrar este problema havia-se convertido na "paixão ordinária de Stanislavski", como diziam meus companheiros. O que não experimentei tentando entender o segredo! Eu observava a mim mesmo, olhava para dentro de minha alma, tanto em cena, durante o processo criador, como na vida real. Observava os outros artistas, quando ensaiava com eles papéis novos. Da platéia eu lhe observava o trabalho de interpretação, fazia toda sorte de experiências tanto comigo quanto com eles, e os atormentava; eles se aborreciam, diziam que eu transformava os ensaios em testes de experimentador, que os artistas não eram coelhos para servirem de cobaia. E tinham razão. Mas o objeto principal de minhas observações continuavam sendo os grandes talentos, tanto nossos como estrangeiros em *tournée*. Já que esses talentos estavam quase sempre em estado criador e com mais freqüência que os outros, a quem havia de estudar senão a eles? E era o que eu fazia. E vejam o que me ensinaram as minhas obsevações.

Em todos os grandes artistas: Duse, Iermólova, Fiedótova, Sávina, Salvini, Chaliápin, Rossi, assim como nos maiores talentos do Teatro de Arte de Moscou, senti alguma coisa em comum, familiar,próprio de todos, que fazia uns lembrarem os outros. Que característica era essa? Perdia-me em conjeturas; a questão me parecia complexa demais. Nos primeiros tempos apenas pude observar em mim e nos outros que no estado criador, cabia um papel muito grande à liberdade do corpo, à ausência de qualquer tensão muscular e à absoluta submissão de todo o aparelho físico às ordens da vontade do artista. Graças a essa disciplina, consegue-se um trabalho criador magnificamente organizado, no qual o artista pode expressar com o corpo, de forma livre e desimpedida, tudo o que sente sua alma. O olhar para os outros em tais momentos, pelo hábito de diretor de cena, eu mesmo sentia essa condição do estado criador. Quando, porém, ele se formava em cena, eu experimentava a mesma sensação de liberdade que provavelmente sente um presidiário depois de quebrar as correntes que durante anos o impediram de viver e agir com liberdade.

Fiquei entusiasmado e acreditei de tal forma na minha descoberta que comecei a transformar os espetáculos em testes experimentais. Eu não interpretava. Fazia diante do espectador os exercícios que inventara. Apenas me confundia um pouco o fato de que nenhum dos presentes, artistas ou espectador, parecia notar a mudança que se operara em mim, salvo alguns cumprimentos isolados a respeito dessa ou daquela pose cênica, movimento ou gesto, observados pelos espectadores mais sensíveis e atenciosos.

Um novo acaso me pôs diante de mais uma verdade elementar, que senti profundamente e compreendi. Entendi que havia começado a me sentir bem à vontade no palco porque, além de relaxar os músculos, meus exercícios públicos fixavam a atenção nas sensações do corpo, distraindo-me do horrendo buraco negro da boca do cenário. Distraído, deixava de temer o público e por uns instantes esquecia que estava no palco. Acabava de perceber que, precisamente naqueles minutos, meu estado criador se tornava especialmente agradável.

Pouco tempo depois tive uma confirmação ou explicação das minhas observações. Durante um espetáculo de uma celebridade em visita a Moscou, acompanhando atentamente a interpretação do grande artista, com minha sensibilidade de ator, percebi nele a conhecida sensação em cena: a liberação do sistema muscular em função da grande concentração geral. Senti por ele que toda sua atenção se voltava para o lado de lá na platéia, e que precisamente essa atenção concentrada em um ponto me obrigava a me interessar pela sua vida no palco, a me voltar para ele a fim de descobrir o que tanto o ocupava no palco. Naquele momento compreendi que quanto mais o ator quer divertir o espectador, tanto mais este se sente como grande senhor, refestelado na poltrona, esperando que o distraiam, sem tentar sequer participar do processo em andamento. Porém, mal o ator deixa de interessar-se pela multidão que lota a sala, esta começa a voltar-se para ele, especialmente se o ator se interessa no palco por alguma coisa importante para a própria multidão.

Continuando as minhas observações posteriores sobre mim e os outros, compreendi (isto é, senti) que a criação é acima de tudo a *plena concentração de toda a natureza espiritual e física*. Abrange não só a visão e a audição, mas todos os cinco sentidos do homem. Abrange, ademais, o corpo, o pensamento, a mente, a vontade, o sentimento, a memória e a imaginação. Toda a natureza espiritual e física, no processo criador, deve estar voltada para o que ocorre ou pode ocorrer na alma do personagem que está sendo representado.

Esta nossa verdade eu verificava à vista do público, diante da ribalta iluminada, mediante exercícios idealizados por mim. E desenvolvia sistematicamente a minha atenção. Entretanto não vou me referir às técnicas desse trabalho, pois espero dedicar-lhes capítulos inteiros num futuro livre.

Certa vez fui testemunha casual de uma cena de bastidores num teatro moscovita, que me colocou diante de idéias importantes para nossa arte e me ajudou a compreender (isto é, a sentir) mais uma verdade nova conhecida por todos. O primeiro ator e herói da *troupe* estava atrasado para o espetáculo. O ponteiro do relógio se aproximava das oito da noite e ele não chegava. É sabido que os gênios primitivos consideram humilhante a pontualidade. Gênio é para ser esperado! Se não fosse assim, valeria a pena ser gênio? O chique é chegar atrasado! O auxiliar do diretor de cena corria pelo teatro, botava as mãos na cabeça e dava telefonemas, procurando a celebridade em toda a cidade. Os atores se agitavam nos seus camarins, sem saber o que fazer: terminar

sua maquiagem ou tirá-la e preparar-se para a peça que viria em substituição à primeira, já que, pelo visto, *ele* ia chegar atrasado. Porém às 7:55hs em ponto, o gênio primitivo dignou-se chegar ao teatro. Todos se benzeram e ficaram contentes. "O espetáculo vai acontecer. *Ele vai trabalhar*".

Um, dois, três, e lá vai o gênio. maquiado, de capa e espada. *Ele* sabe o que fazer! Ao redor todos externam sua admiração:

"Esse sim é um artista de verdade! Vejam! Foi o último a chegar mas o primeiro a entrar em cena! Aprendam com ele, atores jovens!"

Mas bem que podiam dizer a esse gênio primitivo:

"Basta! Será que não entendemos que não existe homem no mundo capaz de passar em cinco minutos do restaurante e de anedotas obscenas ao sublime e ao supraconsciente? Isto requer uma aproximação gradual. Lembrem-se do velho Salvini! Ninguém consegue pular do subsolo ao sexto andar".

"Mas, e Kean? — responderá o gênio primitivo — Lembrem-se, ele também chegava no último minuto e todos o esperavam com ansiedade". Ah, esse Kean! Quanto dano causou com seu exemplo! Terá sido realmente tal qual o pintam nos melodramas? E mesmo que tenha sido, não duvido de que ele gritava e se agitava antes do espetáculo, porque não tivera tempo de preparar-se; sentia raiva de si mesmo por ter-se embriagado no dia do espetáculo. A natureza do processo criador tem suas leis, idênticas tanto para Kean como para Salvini. Tomem o exemplo do Salvini vivo e não do Kean morto dos melodramas de qualidades mediana.

Mas não, o gênio primitivo sempre tem de copiar Kean e não Salvini. Sempre chegará cinco minutos antes do espetáculo e não três horas como Salvini. E por quê?

A causa é simples: para preparar algo em sua alma durante três horas, precisa ter *o que* preparar. Porém o gênio primitivo não tem mais que o seu talento. Chega ao teatro com o terno na maleta, mas sem qualquer bagagem espiritual. O que fazer no seu camarim de artista das cinco às oito da noite? Fumar? Contar piadas? Ora, isto se faz melhor num restaurante.

Como explicar esse absurdo, esse contra-senso? Alguns atores chegam ao teatro cinco minutos antes do espetáculo, outros, ao contrário, aparecem muito antes do começo, repetem mecanicamente o texto do papel que interpretam, vestem-se cuidadosamente, maquilam-se temendo atraso, mas se esquecem totalmente da alma. O corpo está preparado, a cara maquiada, mas perguntem para eles:

"Vocês estão vestidos e maquiados. Mas será que também lavaram, vestiram e maquilaram a alma?"

Não pensamos nisso. Tememos nos atrasarmos para a entrada, tememos entrar em cena em desordem, com o traje e a maquiagem incompletos. Mas não tememos nos atrasar para o começo do processo de vivenciar o papel, e sempre entramos em cena sem qualquer peparação interior, com a alma vazia, e não nos envergonhamos da nossa nudez espiritual.

Não apreciamos o desenho interior do papel que, em outros tempos durante sua encarnação, fundiu-se naturalmente nas externas da criação cênica. Nem bem chegamos a conhecê-las, fixamô-las nos hábitos mecânicos do ator esquecendo a alma, sentido primordial do personagem, e a alma secou com o tempo.

Uma vez sob o poder do hábito absurdo do ator, livres do poder do sábio sentimento criador, parecemos um barco ao sabor das ondas. Somos levados para onde vai o acaso, o mau gosto da multidão, as artimanhas cênicas, o sucesso externo vulgar, a vaidade dos atores ou qualquer outro desafio que enfrentamos no caminho, sem relação com a arte. E isto é o que se converte no estímulo da alma do ator em cena, em vez do sentimento vivo de outrora, que criava a vida espiritual do personagem.

Para que, então, entramos em cena? Com *que* e para *que* subimos aos tablados?

Vi outro grande artista em *tournée*. Vejo-o pronunciando as palavras introdutórias do seu monólogo. De início não pega na veia do sentimento verdadeiro, mas se deixar levar pelo hábito mecânico da interpretação, num falso patético. Observe-o com atenção: está ocorrendo alguma coisa com ele. Comporta-se como um cantor, lança-se à procura do diapasão, tentando achar o tom certo. Parece que o encontrou. Mas, está baixo demais. Pegou mais alto. Agora está alto demais. Um pouco mais baixo. Agora pegou o tom exato, compreendeu-o, sentiu-o, estabilizou, acreditou, acalmou-se e começou a deliciar-se com a sua arte de falar. Agora ele fala à vontade, com simplicidade, sonoridade e inspiração. O personagem começa a caminhar como sobre trilhos, levando-o consigo. *O ator começou a acreditar.* Em primeiro lugar, o ator tem que acreditar em tudo o que ocorre ao redor e

principalmente no que ele mesmo está fazendo. Mas acreditar mesmo só se pode na verdade. Por isto é necessário sentir permanentemente essa verdade, encontrá-la, para o que é preciso desenvolver a sensibilidade artística para a verdade. Mas dirão: "Chega! De que verdade se pode falar quando tudo no palco é mentira, falsificação: as decorações, os cartazes, as cores, a maquiagem, os trajes, os acessórios, as taças, as espadas de madeira, etc.? Por acaso tudo isso é verdade?"

Mas acontece que não estou falando desta verdade e sim de outra: da verdade dos meus sentimentos e sensações, da verdade criadora interna, que insiste em revelar-se. Não me importa a verdade fora de mim, importa-me a verdade em mim, a verdade de minha posição frente a tal ou qual fenômeno em cena, ao objeto, à decoração, aos parceiros, que fazem outros papéis na peça, aos seus pensamentos e sentimentos. O ator diz a si mesmo:

"Todas estas decorações, acessórios, maquiagens, roupas, a publicidade do processo criador, etc, não passam de mentira. Eu o sei e não estou para isso. Não me importam as coisas... Porém... se tudo o que me rodeia no palco fosse verdadeiro, veja o que eu faria, veja como eu trataria esse ou aquele fenômeno".

Compreendi que a criação começa em que, na alma e na imaginação do artista, aparece esse mágico "*se*" *criador*. Enquanto existe a real realidade, a verdade real em que, como é natural, o homem não pode deixar de crer, ainda não começa a criação. Mas eis que surge o "*se*" criador, isto é, a verdade imaginária, fictícia, na qual o artista sabe crer com a mesma sinceridade com que acredita na verdade autêntica mas com entusiasmo ainda maior. E o faz exatamente como uma menina que crê na existência da sua boneca e em toda a vida que há nela e em tudo o que rodeia. Desde o momento em que surge o "*se*", o artista se transfere do plano da vida real para o de outra vida criada e imaginada por ele. Ao acreditar nela o artista pode começar a criar.

O palco é a verdade, é aquilo em que o artista acredita sinceramente; até a mentira notória deve tornar-se verdade no teatro para ser arte. Para isso o artista deve ter uma imaginação fortemente desenvolvida, ingenuidade e confiança infantis, sensibilidade artística para a verdade e o verossímil na sua alma e no seu corpo. Todas essas propriedades lhe ajudam a transformar uma gorsseira mentira cênica na verdade mais sutil da sua relação com a vida imaginada. Convencionemos chamar estas propriedades e capacidades do artista de *sentido da verdade.* É neste que reside o jogo da imaginação, que se cria a fé criadora, é nele que está a proteção contra a mentira cênica, que está o sentido da medida, a garantia da ingenuidade infantil e da sinceridade do sentimento artístico. O sentido da verdade, assim como a concentração e a liberdade muscular, presta-se ao exercício e ao desenvolvimento. Não é o momento de falar dos meios e métodos desse trabalho. Por ora direi apenas que esta capacidade deve ser levada a tal grau, que no palco nada se faça, nada se diga, nada se perceba sem passar previamente pelo filtro purificador do sentido artístico da verdade.

A partir do momento em que descobri essa verdade amplamente reconhecida, submeti ao controle do sentido da verdade todos os meus exercícios de relaxamento muscular e concentração. E o que aconteceu? Só agora, com o auxílio do sentido da verdade, consegui atingir o relaxamento autêntico, natural e não forçado dos músculos, e concentração no palco no processo de criação.

Durante minhas novas pesquisas e casuais descobertas intuitivas, compreendi e senti com todo o meu ser artístico muitas outras verdades há muito conhecidas na vida (mas não no palco). Todas, tomadas em conjunto, me ajudaram a criar aquele magnífico estado artístico, que chamei de *estado criador* para diferenciá-lo de outro ruim, *o estado de ator*, que eu aprendera a combater incansavelmente.

Naquele período de minha vida artística, os dois principais diretores do Teatro — *Vladímir Ivánovich e eu* — havíamos nos transformados em grandezas acabadas e independentes da direção de cena. Era natural que cada um quisesse e pudesse seguir apenas a sua linha independente, mantendo-se fiel ao princípio comum e básico que reinava em nosso Teatro.

Ante à mesa do diretor de cena ficávamos sentados ambos, trabalhando na mesma montagem. Agora, cada um tinha sua própria mesa, sua peça, sua montagem. Isso não era discrepância nos princípios básicos nem rupturas; era um fenômeno perfeitamente natural, pois cada artista, para trabalhar com pleno êxito, deve acabar enveredando pelo caminho para o qual o impelem as particularidades da sua natureza e do seu talento.

A separação dos nossos caminhos, que tinha ocorrido na época de nossa maturidade artística, permitiu de fato a cada um de nós apenas se revelar com maior plenitude.

Não posso deixar de observar que é precisamente àquele período que pertencem as maiores conquistas de Vladímir Ivânovich como diretor de cena, suas notáveis encenações de *Os irmaõs Karamázov* e *Os demônios* de Dostoievski, onde se manifestaram simultaneamente a sua perspicácia literária e a habilidade para orientar pelo caminho que traçara e aprofundara a criação dos atores. Foi especilamente notável, pela ousadia da concepção cênica e o colorido da execução, a montagem de *Os irmãos Karamázov*, onde a parte externa, decorativa, foi reduzida a pobres alusões artísticas e todo o centro da gravidade transferiu-se para os atores. alguns destes se desdobraram na ocasião de modo surpreendente. Leonídov, no papel de Mítia Karamázov, revelou um intenso temperamento dramático, e o espetáculo monumental, que durou duas noites consecutivas, atingiu na segunda parte um estado tal de tensão e abrangência que parecia anunciar o advento de uma nova era da tragédia russa.

Ao mesmo tempo, eu continuava meu caminho, cheio de dúvidas e perquirições inquietas.

## *O Drama da Vida*

O primeiro ensaio ou tentativa de aplicação prática da técnica interior, descoberta por mim durante o trabalho de laboratório e dirigida para a fundação do estado criador, foi feito na peça de Knut Hamsun, *O drama da vida.*

Tratarei de descrever esse momento maravilhoso de minha vida artística.

Pelo menos para mim, *O drama da vida* é uma obra irreal, já que o mesmo autor vê tudo o que ocorreu na peça com os olhos do protagonista, o sonhador e filósofo — o genial Kareno, que está vivendo o momento supremo da sua vida criadora. A peça foi escrita sem sombras nem semitons, com as cores básicas da sua paleta espiritual. Cada personagem corporifica uma das paixões humanas, que cruzam inexoravelmente toda a obra: o avaro sempre é avaro, o sonhador sonha sempre e não faz outra coisa; o namorado não faz mais que amar, etc. Resulta assim um quadro, pintado com faixas longitudinais de todas as cores: verde, amarelo, vermelho, etc.

O mesmo Kareno, cujo papel eu interpretava, personificava uma idéia elevada, um sonho. Teresita, apaixonada e devorada pelo fogo da paixão, com o sangue falando mais alto, vive exclusivamente a paixão feminina e todo o tempo arde de amor pelo herói da peça. Nos arroubos da paixão ora toca loucamente o piano, ora apaga a luz do farol durante uma forte tempestade; aproxima-se o navio da sua rival, e esposa de Kareno. O vento, a tempestade, expressos em sons musicais, assolam o seu redor. Ao mesmo tempo, um postilhão monstruoso como o Quasímodo aguardava voluptuosamente a vítima que designara para satisfazer à sua volúpia: a formosa Teresita. Seu pai só pensa em obter os maiores lucros na sua fazenda, até que finalmente a avareza o leva à loucura. No momento fatal da peça aparece uma figura silenciosa, misteriosa e funesta com o braço estirado para receber esmolas: é o mendigo Tiu, apelidado de ''Justiça''. É o fado da peça.

Cada personagem segue o caminho traçado da sua paixão rumo ao objetivo terreno, humano ou superior, sobre-humano, que o destino lhe reservou e morre sem o haver alcançado.

O herói Kareno é surpreendido no momento em que começa a escrever o capítulo mais difícil do seu Livro: ''Sobre a Justiça.'' Para este fim, constroem-lhe a Torre de Cristal mais perto do céu, já que era impossível escrever na terra esse capítulo. Mas a tendência espiritual do poeta para as alturas luta com motivações e paixões terrenas, que o impedem encarnar os sonhos que vão amadurecendo sob a cúpula da Torre de Cristal. Os homens a incendeiam, ela arde, e com ela perecem todas as criações do gênio, que na terra ousara pensar no divino.

Em torno dessa tragédia do espírito humano, agita-se a vida terrestre com suas calamidades. Na feira, entre as barracas abarrotadas de mercadorias, entre a multidão de compradores e vendedores, assola a epidemia de cólera, imprimindo em tudo a marca do horror. Sobre o fundo branco das barracas, como sobre uma tela, movimentam-se as sombras dos mercadores, e este parecem fantasmas. As sombras dos mercadores medem os tecidos, enquanto as dos compradores estão imóveis ou se agitam numa fila interminável. As barracas estão dispostas em fileiras, na saliência de uma montanha, quase do proscênio às grades do plano posterior, o que torna o espaço da montanha cheio de sombras. Sombras idênticas voam pelos ares num carrocel de feira, ora subindo, ora descendo vertiginosamente, seguidas dos sons da música infernal de um realejo, que assobia e chia. No proscênio, alguns homens dançam loucamente num acesso de desespero e ali mesmo, no meio da dança alucinante, caem mortos, vitimados pela cólera.

No meio desse ''festim em tempo de peste''*, em pleno caos, sensorial, parecem símbolos proféticos a aparição de músicos fantasmas, ou da aurora boreal num céu de inverno, assim como as batidas subterrâneas que partem duma pedreira, onde operários gigantes extraem mármore para o mercador. Cansados, extenuados, saem os operários à superfície com as picaretas e machados na mão e postam-se ao longo de uma parede comprida à semelhança de um baixo-relevo, lembrando com suas poses e aspectos uma escultura de Menier. Essa técnica do baixo-relevo estava na moda e era um convencionalismo artístico original da montagem.

A decoração correspondia ao plano geral de todo o espetáculo e fora pintada em grandes superfícies e faixas bruscamente limitadas nas tonalidades básicas, de sorte que as montanhas eram muito abruptas, os troncos das árvores demasiado perpendiculares e reta demais a linha do rio que corria ao longe.

Os trabalhos de direção de cena (meus e de Sulierjitski), as manchas pictóricas (de V. E. Iegórov, e para o terceiro ato, de N. P. Uliânov) e musicais (de I. A. Satz), de toda a montagem, concebidos no espírito da extrema esquerda da época, davam a esse espetáculo uma sutileza nunca vista até aquele momento.

As conquistas do teatro no campo da montagem eram muito grandes e isto ainda mais importante porque nós, naqueles dias, fomos os pioneiros a abrir caminho para frente de esquerda. Mas como sempre acontece, as conquistas dos inovadores não se materializam de imediato. Aparecem outros que se aproximam das descobertas anteriores, e voltam a mostrá-las em forma popular e acessível a todos. O mesmo aconteceu conosco.

---

* *Festim em tempo de peste*, título de uma pequena tragédia de A.S.Púchkin (N. do T.).

O sucesso do espetáculo foi um tanto escandaloso. A metade dos espectadores, de tendência esquerdista, com a sua decisão peculiar, aplaudiu freneticamente e gritava:

"Morra o realismo! Abaixo grilos e mosquitos! (alusão aos efeitos sonoros nas peças de Tchékhov). Glória ao teatro de vanguarda! Viva os esquerdistas!"

Simultaneamente, a outra metade dos espectadores, a conservadora, a direitista, vaiava e exclamava amargurada;

"Vergonha ao Teatro de Arte! Abaixo os decadentes! Abaixo as palhaçadas! Viva o teatro velho!"

Quanto aos artistas, que fizeram neste espetáculo? Em que consistiam as suas conquistas? Responderei por mim, sem me referir aos companheiros.

Sem suspeitá-lo, eu me escondia atrás dos outros co-criadores do espetáculo, e dos diretores de cena, pintores, compositores, etc., já que os espectadores não distinguem o trabalho de cada um dos criadores do espetáculo separadamente.

Em nossa arte ocorre amiúde que a impressão que se recebe das decorações atribui-se à interpretação dos atores; os trajes originais e a maquiagem se consideram imagens criadas por nós; confunde-se com as novas técnicas de expressão verbal dos sentimentos. Quantos espetáculos dessa natureza podemos enumerar na prática teatral! Com que freqüência, o fundo tem empanado a essência primeira da nossa arte: a interpretação dos atores!

Entretanto, quando o espetáculo se encontra cara a cara com o ator, dirige-lhe diretamente as suas aprovações ou censuras, esquecendo os outros co-autores do espetáculo, escondidos entre os bastidores.

Dessa vez ocorreu o mesmo. Os espectadores dirigiam os seus aplausos e vaias a nós artistas, esquecendo os outros, criando a impressão de sucesso dos atores. Contudo, habituado a ser sumamente exigente comigo mesmo e a não temer pôr completamente a nu as raízes e causas de qualquer fenômeno, eu não me deixei seduzir pelo êxito aparente e os resultados do nosso espetáculo. Para mim, ele tivera caráter negativo, pois o meu trabalho de laboratório e as bases recém-instituídas da técnica interior ficaram inteiramente comprometidas aos meus próprios olhos.

Ora, se nos aprofundarmos no ocorrido, veremos que havia motivos para desespero. Ao empreender o trabalho sobre *O drama da vida*, eu resolvi realizá-lo segundo os novos princípios da técnica interior, que acabara de verificar no meu trabalho de laboratório. Partindo daí, dirigi toda minha atenção para a parte interna da peça. Para que nada me desviasse dela, tirei dos atores os meios externos de personificação — gestos, movimentos, mudanças, ações, pois me pareciam então demasiado corporais, realistas, materiais, e eu necessitava de paixão incorpórea no seu aspecto puro e nu, nascendo e partindo naturalmente da alma do ator. Segundo me parecia então, ao artista bastavam os olhos, as mãos, a mímica, etc., para transmiti-la. De sorte que eu deixava que o artista vivesse na imobilidade a paixão que lhe tinha destinado transmitir com seus próprios sentimentos e temperamento. No meu envolvimento com os novos procedimentos da nova técnica interior, eu acreditava sinceramente que, para revelar suas tendências, bastava ao ator dominar no palco o salvador *estado criador*, e o restante viria por si mesmo.

Mas qual não foi a minha surpresa ao ver que, na prática, saíra justamente o contrário! Nunca o estado do ator, não o estado criador, tinha me dominado tão intensamente como no espetáculo que estou descrevendo. O que teria acontecido?

Eu pensava que a ausência de gestos me faria incorpóreo e me ajudaria a aplicar integralmente minha energia e minha atenção à vida interior do personagem. Mas, na realidade, a ausência forçada de gestos, não justificada de dentro de mim mesmo, assim como a atenção dirigida por comando para dentro de mim mesmo, geraram uma fortíssima tensão e até a paralisia do corpo e da alma. E as conseqüências são compreensíveis por si mesmas: a violência sobre a natureza, como sempre, assustou o sentimento, provocando clichês mecânicos decorados, estado de ânimo de ator, a saída artesanal. Eu violentava o meu ser tentando arrancar a paixão imaginária, o tempreramento, a auto-inspiração, mas na realidade apenas sobrecarregava os músculos, a garganta, a respiração. E aplicava não só a mim mesmo essa violência contra a natureza artística, mas também a outros, o que acabou acarretando fatos anedóticos. Assim, por exemplo, durante um ensaio surpreendi a seguinte cena: um trágico, banhado em suor, estava deitado no chão e rugia, tentando arrancar de si uma manifestação de paixão, enquanto meu ajudante, e diretor de cena, montado nele, pressionava-o com todas as suas forças, gritava à viva voz:

"Mais, mais! Vamos! Mais! Mais forte!..."

E pensar que há pouco eu repreendera um diretor de cena por haver ele tratado os artistas como se fossem cavalos, sem condições de mover a carroça do lugar.

"Mais, mais! Mais forte! Viva o papel! Sinta-o!" — rugia o diretor de cena.

Verificava-se que meus elogiados procedimentos não eram nada superiores aos que eu condenava tão apaixonadamente nos demais. Contudo, pensava, como é simples: apenas a paixão nua, e nada mais.

Mas em arte, quanto mais simples mais difícil, o simples deve ser rico em conteúdo, sem essência perde o sentido. Para tornar-se principal e avançar, o simples deve incorporar todo o círculo de fenômenos complexos da vida, e isso requer um talento autêntico, uma técnica perfeita e uma fantasia rica, já que não há nada mais enfadonho que a simplicidade duma fantasia pobre.

É por isso que a expressão simples e nua de uma paixão, sem o recurso dos diversos convencionalismos teatrais, converteu-se no problema mais difícil, que só se pode propor a um artista acabado, possuidor de técnica perfeita. Não surpreendia que estivesse além das nossas possibilidades.

Meu estado de ânimo depois da montagem de *O drama da vida* era o mais desesperador. Parecia que todo o trabalho anterior de laboratório, que poderia levar-me para o caminho verdadeiro da arte nova, tinha sido inútil e estéril e que eu tornava a cair no impasse e não encontraria saída.

Tive que viver dias e meses de dúvidas angustiantes, antes que entendesse uma verdade há muito conhecida, segundo a qual em nossa arte tudo deve passar pelo hábito, que transforma o novo em algo próprio meu, orgânico, na minha segunda natureza. Só depois é possível fazer uso do novo sem pensar no mecanismo. E isso se referia também ao acaso dado: *o estado criador* podia ser a salvação para o artista, só depois de ter-se tornado para ele normal, natural e único. Sem isto o artista, sem perceber, estaria condenado apenas a copiar a forma exterior da orientação de esquerda, sem justificá-la de dentro.

A partir daquele momento, reduzi minhas exigências e decidi me limitar a problemas mais simples, para aplicar nos mesmos tudo o que havia encontrado no trabalho de laboratório.

# I.A. Satz e L.A. Sulierjitski

O espetáculo *O drama da vida* foi memorável ainda por ter contado pela primeira vez com a participação de dois homens de talento excepcional, aos quais caberia um importante papel na arte do nosso teatro. Um deles, como eu já disse, foi L. A. Sulierjitski, que tinha resolvido ser diretor de cena e aprender o assunto ao meu lado. O outro foi o músico e compositor I. A. Satz, que veio para o Teatro de Arte de Moscou do Estúdio na rua Povarskaia.

Penso que, durante toda a existência do teatro, Satz foi pela primeira vez exemplo de como se deve tratar a música na arte dramática. Antes de começar o trabalho, apresentava todos os ensaios, participava diretamente como diretor de cena, do estudo da peça e da elaboração do plano de montagem. Iniciando em todas as sutilezas da idéia geral, compreendia e sentia não menos que nós, ou seja, em que lugar da peça era necessária a sua música, para que, com que objetivo, se era para ajudar o diretor de cena, para a criação do estado de ânimo geral da peça ou para socorrer um ator a que faltavam certos elementos para a transmissão de algumas partes do papel, ou para elucidar a idéia central da peça. O cerne, a quinta-essência de cada trabalho-ensaio o compositor formulava e fixava em tema musical, ou nas harmonias que lhe serviam de material para música. Esta, a escrevia nos últimos momentos, quando já não se podia esperar. O processo da sua criação se desenvolvia da maneira seguinte: Satz pedia aos seus familiares que o encerrassem num dos quartos distantes e não o deixassem sair enquanto a música não estivesse composta. Seu desejo se cumpria ao pé da letra e somente três ou quatro vezes ao dia abria-se a porta para entregar o alimento ao preso voluntário. Durante vários dias e noites, do quarto do recluso chegavam acordes tristes e solenes e outros sons, ouvia-se a sua declaração engraçada e afetada, da qual, pelo visto, passava ao tema musical. Depois, o silêncio reinava por dias inteiros. Aos familiares parecia que o preso chorava; eles achavam que alguma coisa tinha acontecido com ele, entretanto ninguém se atrevia a bater à sua porta, já que os contatos com o mundo exterior nesses momentos podiam matar em Satz todo o desejo de seguir criando. Ao terminar o trabalho, o compositor, quase exausto, tocava diante de mim e de Sulierjitski, que era um bom músico. Depois, uma vez orquestrada a peça, Satz a ensaiava com os músicos e de novo a tocava perante nós. Aqui ocorriam operações longas e angustiantes para o compositor, durante as quais se amputava o supérfulo para a maior condensação do fundamental. Depois desta segunda revisão, o compositor voltava a fechar-se e de novo copiava sua obra, outra vez ensaiava com a orquestra e a submetia a uma nova operação, até conseguir finalmente o que desejava. Por isso sua música era sempre necessária e parte inalienável de todo o espetáculo. Podia ser mais ou menos bem sucedida, mas era sempre especial, diferente das dos outros. A música para *O drama da vida* foi um dos prós principais e adorno do espetáculo.

Outra grande figura a surgir no horizonte teatral durante a montagem de "*O drama da vida*", foi meu amigo Leopold Antônovich Sulierjitski, "o querido Súler", como todos nós o chamávamos. Este homem notável, de talento excepcional, desempenhou um grande papel no nosso Teatro e teve um significado importante na minha vida artística.

Imaginem um homenzinho de pernas curtas, de forte compleição, provido de enorme força física, um rosto bonito inspirado, sempre animado, com olhos claros, sempre risonhos, lábios formosos, bigodes e barbicha a la Henri IV.

O temperamento excepcional de Súler dava vida e paixão a qualquer assunto que assumia. Seu talento se manifestava em todos so sentidos: na pintura, na música, no canto e na literatura. O que ele não fez pela vida a fora! Foi pescador na Criméia, marinheiro num navio que deu várias voltas ao mundo, pintor de parede e trabalhador braçal no campo, vagabundo e militante de um partido revolucionário, tolstoiano fervoroso e íntimo na

casa de Liév Tolstói, para quem passava originais e limpo. Ao ser chamado para o serviço militar, negou-se a ser soldado. Foi julgado, recolhido a uma solitária, depois foi internado num manicômio, mais tarde confinado na fortaleza longínqua de Kuchka. Cumprida a pena, regressou a Moscou, onde recebeu de L. N. Tolstói uma missão: transferir um grupo de *dukhobori** do Cáucaso ao Canadá. Em meio de toda sorte de aventuras e perigos para sua vida, Sulierjitski cumpriu a missão bastante difícil. Já no Canadá, dirigiu durante dois anos os trabalhos dos *dukhobori* na organização de sua nova colônia. Foi ao mesmo tempo o encarregado dos negócios deles e estabeleceu contatos com autoridades norte-americanas. Passou ali todo um inverno numa tenda de campanha, prejudicando seriamente a saúde. De regresso a Moscou, passou grandes necessidades; acomodou-se na guarita de um guarda-ferroviário, pois não tinha direito de residência na capital, e não raro pernoitou na rua. Nesse período apareceu no nosso Teatro, onde logo se tornou um dos nossos. Sem atribuições definidas, participava assim mesmo de todas as nossas tarefas: quando se precisava trocar uma decoração, ou pintá-la, quando se precisava de acessórios ou costurar trajes, ensaiar por alguém, repassar o papel com alguém, ou substituir o apontador Súler estava sempre à mão.

Depois de casar-se, começou a levar vida sedentária e ingressou no quadro fixo de empregados do teatro como meu auxiliar na montagem de *O drama da vida*. Falarei mais tarde da sua atividade posterior.

---

* Seita religiosa, que negava o ritual e os dogmas da Igreja Ortodoxa. Surgiu no sul da Rússia na segunda medade do século XVIII (N. do T.).

# O Veludo Negro

Não obstante minha desilusão com os meios de encenação das peças teatrais, tive de trabalhar mais de uma vez nesta questão e com certo entusiasmo. Este trabalho foi suscitado pelas complicadas exigências técnicas que se apresentaram ao nosso teatro com a montagem da nova peça de Maurice Maeterlinck *O pássaro azul*. Antes de começar as experiências e pesquisas, revisei e reavaliei cem vezes os prós e contras de que dispunha o teatro para a montagem, as deficiências do mecanismo cênico e da arquitetura, etc. E fazia as seguintes considerações.

O pintor faz seus esboços com tinta a óleo. Todas as suas tonalidades e linhas são harmoniosas. O azul anil do céu, o leve tom de verde com as configurações difusas da folhagem confundindo-se furtivamente com as folhas dos arbustos próximos e as copas das árvores iluminadas pelo sol dissolvem-se no ar como se evaporasse nele — tudo isso dá uma leveza encantadora ao esboço. Este é pintado em tela ou papel com duas dimensões, i. e, comprimento e largura (ou altura). Mas o palco tem uma terceira dimensão, i. e, a profundidade com muitos planos que se expressam na superfície do papel, no esboço, em perspectiva. Quando se transfere o esboço para cena, impõe-se à força ao quadro do pintor a terceira dimensão, isto é, a profundidade. Nenhum dos esboços, especialmente o paisagístico, suporta tal operação. O céu liso, uniforme e anil do esboço divide-se em cinco ou mais partes, de acordo com o número de planos da cena. As partes cortadas do céu ficam penduradas em fileiras ao alto, do proscênio ao último pano de fundo, segundo planos matematicamente medidos, e lembram toalhas pintadas de azul e mergulhadas em anil, como se estivesse secando após a lavagem. Na linguagem teatral, são chamadas bambolinas.

Ah, essas bambolinas celestes! Apesar do aparente etéreo e da transparência, cortam as cúpulas dos campanários, das árvores, as cumieiras das casas, se por imprudência aparecem por trás do fictício azul celeste do teatro. Cada bambolina fica pendurada diante do sofito (longa caixa metálica com muitas lampadazinhas elétricas). Cada sofito ilumina com diferente intensidade, o que faz a tonalidade celeste de cada bambolina variar naturalmente, confundir-se com as tonalidades anteriores e posteriores mas se diferenciando sensivelmente delas. Esta circunstância fragmenta ainda mais o azul uniforme do céu. Para evitar o emprego de tais bambolinas, os pintores de cenário se esmeram de diversas maneiras: espalham ramos de árvores folhados ao largo de todo o palco, da esquerda para direita e vice-versa. Formam-se arcos arbóreos, que ficam pendurados em fileiras por todos os planos da cena. As bambolinas perdem as cores celestes e assumem as cores verdes da folhagem. Mas por acaso é vantagem as toalhas trocarem o azul celeste pelo verde?

No quadro do pintor não há apenas bambolinas como também bastidores, acessórios, que representam arbustos ou verdes colinas e barrancos. No palco de terceira dimensão eles são inevitáveis. Os bastidores e acessórios parecem recortar-se do quadro um de cada vez para se transferir ao cenário como partes independentes. Por exemplo, no esboço há uma árvore e por trás dela, numa perspectiva em distanciameto, a esquina duma casa, depois montes de feno, etc. É preciso separá-los e fazer vários bastidores, que se distribuem um após outro num plano dirigido para a profundidade do cenário: um bastidor representa uma árvore, outro a esquina duma casa, outro montes de feno. E vejamos a árvore e os arbustos no esboço. Suas folhas se confundem entre si. É difícil perceber onde termina o arbusto e começa a árvore. Esta suavidade de transições é encantadora no esboço e na natureza. Na cena não é assim. O bastidor teatral, separado do esboço e convertido em parte independente de decoração, recebe seus contornos definidos do cartão ou da árvore. O tosco do contorno de madeira da folha é uma precária e típica característica do bastidor teatral. A encantadora delicadeza dos traços do pintor se deforma inevitavelmente no palco.

Mas existe um mal ainda maior. Na terceira dimensão, ou seja, na profundidade do palco e da decoração, o pintor se encontra com o terrível piso do palco. Onde meter a superfície enorme e lisa das suas tábuas horrivelmente cuspidas e sujas? Torná-la irregular, construir estrados, agregar um alçapão? Todavia, sabem vocês o que significa construir todo um piso num breve entreato? Imaginem vocês como isto dificultaria e alongaria o espetáculo! Mas suponhamos que isto esteja feito. Como ocultar no piso os planos do palco matematicamente medidos, com suas linhas retas dos bastidores e acessórios? É preciso ter grande habilidade, criatividade e conhecimento da cena para lutar com tais dificuldades, contorná-las e ocultá-las tanto no esboço como nas próprias decorações.

Vejamos outras dificuldades: o pintor fez o esboço com tintas a óleo expressivas, vivas, exuberantes, ou com delicadas aquarelas, ou pinturas a água enquanto a decoração se faz com uma horrível tinta à base de cola, e além do mais o cliente exige mais cola no jarro, caso contrário a decoração se desprende e rapidamente perde o frescor e a novidade, muito prejudicial para os pulmões e a garganta. A grande quantidade de cola dá às tintas uma tonalidade suja.

Com todas essas condições da cena, tomadas em conjunto, não raro é difícil reconhecer o esboço do pintor na decoração. E por mais que se esforce o pintor, nunca poderá vencer na cena o aspecto material, concreto e tosco da decoração.

O teatro e, por conseguinte, as próprias decorações, são convencionais em si mesmo e não podem ser diferentes.

Mas por acaso isto significa que quanto mais convencionalismo, melhor? E será que todos são igualmente bons e admiráveis? Há bons e maus. Os bons devemos não só mantê-los como, em alguns casos, saudá-los, ao passo que os maus devemos destruí-los.

O bom convencionalismo teatral é a mesma *configuração cênica* no melhor sentido do vocábulo. É cênico tudo o que ajuda o trabalho e o espetáculo. A ajuda principal deve resistir em primeiro lugar em alcançar o objetivo primordial da criação. Por isto é bom e cênico no palco o convencionalismo que assegura aos artistas e ao espetáculo ***recriarem a vida do espírito humano na própria peça e nos seus papéis isolados***. Essa vida deve ser convincente, não pode transcorrer num ambiente de mentira e engano evidentes. A mentira ou parece ou torna-se verdade no palco, para ser convincente. Já a verdade no palco é aquilo no que crêem sinceramente os artistas, o pintor e o espectador. Por isso o convencionalismo, para ser autêntico, deve repercutir como verdade no palco, em outras palavras, ser verossímil, e nele devem acreditar tanto o artista quanto o espectador.

O bom convencionalismo deve ser belo. Mas ser belo não significa ofuscar e aturdir teatralmente o espectador. Belo é o que eleva no palco e do palco a vida do espírito humano, ou seja, os sentimentos e idéias dos artistas e espectadores.

Não importa que a montagem do diretor de cena e a interpretação dos atores sejam realistas convencionais, direitistas, impressionistas ou futuristas, contanto que sejam convincentes, isto é, verdadeiras ou verossímeis, bonitas, i.e, artísticas, elevadas, e transmitam a vida autêntica do espírito humano, sem a qual não existe arte.

O convencionalismo que não corresponde a essas exigências deve ser considerado ruim.

Os bastidores, acessórios, as bambolinas, as decorações, o piso, os cartazes, as tintas à base de cola e os planos cênicos na maioria dos casos favorecem a criação de um convencionalismo teatral ruim, não convincente, falso e feio, que dificulta o trabalho criador e transforma o Teatro com maiúscula em teatro em minúscula.

Todos esses maus convencionalismos teatrais das decorações estragam o esboço do pintor, que também é convencional. Só que no bom sentido da palavra.

Deixemos que outros estabelecimentos de diversão aceitem o mau convencionalismo. Mas no Teatro com maiúscula devemos proferir de uma vez por todas um veredicto implacável contra os maus convencionalismos teatrais.

Nos últimos tempos, vem-se considerando de bom tom e gestos refinados o culto ao convencionalismo teatral, sem exame rigoroso. Esse convencionalismo teatral, tanto na interpretação dos atores como na própria montagem, vem sendo considerado uma simpática ingenuidade. Os homens que criam com o intelecto, tratam do ser ingênuo e acreditam na sua naturalidade pretensamente infantil.

Após perder a fé nos meios cênicos e declarar guerra à má teatralidade, voltei-me para o bom convencionalismo na esperança de substituir o mau e odioso. Em outra palavras, precisa de outros princípios de encenação para os nossos posteriores trabalhos teatrais.

Foi com essas exigências de caráter geral que empreendi as novas pesquisas de forma externa das montagens no teatro. Parecia-nos então que todos os recursos da cena e da montagem, até então descobertos e inventados, já estavam esgotados. Onde procurar novos? Criar um estudo especial para montagem e decoração? Mas para isto eu não tinha dinheiro, pois estava sufocado pelas dívidas depois da Sociedade de Arte e Literatura e do Estúdio da rua Povarskaia.

Tivemos de nos contentar com uma oficina temporária, transponível. Resolvemos proceder assim: convocar certo dia ao meu apartamento os que desejassem e se interessassem pelos problemas da montagem, trazer para o local da reunião toda espécie de materiais para o trabalho, como papel, cartolina, tintas, lápis, desenhos, livros, quadros, esboços, argilas para modelagem, retalhos de tecidos, das mais diversas tonalidades. Ficava a critério de cada um procurar expressar em forma figurada o que lhe viesse à cabeça: um corte de cena, uma nova arquitetura do teatro, um novo princípio de decoração ou partes da mesma, um vestuário novo, uma combinação original de cores, um novo artifício ou novas possibilidades cênicas, um novo método ou estilo de montagem, etc., etc. Poucos compareceram à reunião anunciada: estiveram presentes meu amigo o pintor Iegórov, que na ocasião trabalhava no teatro, o hoje falecido, Burdjálov (técnico por especialidade) e eu. Todos fomos àquela reunião de perquirições completamente vazios, sem uma idéia criadora, inclusive sem tarefa definida nem reivindicações, apenas com carências de caráter mais geral. Todos estávamos insatisfeitos e saturados do velho, porém ninguém sabia com que substituí-lo, em tais condições o assunto não entrava em discussão. O mais difícil é empreender pesquisa, encontrar um objetivo, uma base, um chão em que se apoiar, um princípio ou pelo menos um pequeno artifício cênico e se entusiasmar com o mesmo. Pois o entusiasmo, mesmo sendo pequeno, pode servir de começo, de impulso, a trabalhos posteriores. Enquanto ele não existe, a gente se sente no ar. É preciso procurar alguma coisa, mas não se sabe como. A gente exprime todas as idéias e sensações criadoras, dá cabeçadas pelo quarto, começa alguma coisa mas não a leva ao fim, desilude-se e desiste. Combina as cores dos tecidos, desenha as dimensões do palco, os planos do chão, tenta esbarrar no acaso e daí seguir adiante na esperança de achar um importante princípio cênico. Todos nós, criadores involuntários daqueles dias, trabalhávamos desanimados.

De repente surgiu o acaso. O acaso é uma grande ajuda no nosso trabalho. Alguns princípios de montagem, sobre os quais escrevem artigos em jornais e revistas, fazem relatórios, quase tomam por base e uma nova arte, não passam do resultado de um simples acaso. Assim aconteceu no caso que acabo de mencionar. Precisei de um pedaço de veludo preto, mas este tinha desaparecido, não obstante o termos visto há poucos instantes. Começamos a procurá-lo, remexemos em gavetas, cartazes, mesas e em todo o quarto, mas ele não aparecia. De repente olho e vejo o pedaço de veludo tranqüilamente pendurado no lugar mais visível, por onde passava todo mundo. Por que não o tínhamos visto antes? Simplesmente porque atrás dele estava pendurado outro padaço igual do mesmo veludo preto. Sobre o fundo preto, não se via o negro. Além do mais, o veludo preto havia coberto o encosto da cadeira onde ele estava, transformando-a em tamborete. Nenhum dos presentes conseguia compreender de imediato onde se havia metido o encosto e de onde me havia aparecido no quarto um móvel desconhecido.

*Heureca*! Estava descoberto um princípio novo. Estava encontrado o fundo cênico para ocultar o fundo do palco e criar na sua boca um plano negro de tonalidade uniforme, não de três dimensões mas de duas, já que o piso coberto de veludo negro, os bastidores e bambolinas do mesmo material confundem-se com o veludo negro do fundo e então desaparece a profundidade do palco e a boca de cena fica mergulhada em largo e alto numa escuridão impenetrável. Neste fundo, assim como numa folha de papel negro, é possível traçar linhas brancas ou coloridas, manchas e desenhos, que podem existir por si mesmo, sozinhos e para si no enorme espaço da boca de cena. Reduzir essa grande área visual do palco, por onde correm olhos e se dissipa a atenção, a um pequeno espaço, até mesmo a uma mancha onde se concentra a atenção de milhares de espectadores, não era a descoberta há tanto esperada?

Na verdade, a descoberta só parecia nova porque era muito velha e a haviam esquecido inteiramente. "O negro desaparece sobre um fundo negro"! Não havia aí grande novidade, era um princípio desgastado da câmara escura. Não há *panopticum* no qual à vista do público não desapareça e apareça inesperadamente uma pessoa, um objeto ou um móvel. Como era possível que um princípio prático tão interessante ainda não estivesse sido utilizado? E como era necessário no teatro, pelo menos no caso dado da montagem de *O pássaro azul*, que pela imperfeição da mecânica teatral não dava para realizar!

Percebemos imediatamente que o novo princípio podia simplificar muitos problemas técnicos referentes às transformações cênicas que exigia a peça de Maeterlinck. Sendo assim, o nosso sonho se realizaria e seria possível pôr em cena *O pássaro azul*. Nossa fantasia começou a brotar, o pensamento entrou em ação e veio a luz.

A luz não desce amiúde sobre os homens, razão por que era preciso aproveitá-la. Corri ao meu quarto para me orientar nos pensamentos e sensações que acabavam de invadir-me e registrar o que era possível esquecer quando passasse o momento de iluminação. Colombo, ao descobrir a América, não estava tão entusiasmado como eu naquela noite. A fé na importância da nova descoberta era grande. Que combinações e truques com o veludo negro não me vieram à imaginação! Não importava que caras ou figuras de atores, grupos inteiros deles ou até decorações inteiras aparecessem e desaparecessem à vista do público na boca do palco coberto de veludo preto, como numa imensa folha de papel, embaixo, em cima, nas laterais, em toda parte! Dava para transformar figuras obesas em magras, pregando nos lados dos respectivos trajes o veludo, preto como se eliminassem o que parecesse sobra. Seria possível até amputar sem dor braços e pernas, ocultar o tronco, cortar a cabeça cobrindo as partes amputadas com pedaços de veludo...

Depois daquela tarde de pesquisa, as nossas experiências tomaram outra direção. Num local separado, longe dos olhos dos curiosos, instalamos uma câmara escura grande, e nela, sempre em companhia dos mesmos participantes, nos dedicamos a fazer toda a sorte de experiência. Descobrimos muitas possibilidades cênicas novas e efeitos. Já nos considerávamos grandes inventores, mas as esperanças que depositávamos no veludo negro se mostraram maiores do que a realidade permitiu. Assim, por exemplo, o desaparecimento das decorações e seu surgimento em diversos lugares do palco, à direita, à esquerda, em cima ou embaixo resultou demasiado artificioso, adequado para *Revue** mas não para um teatro sério. Quando vimos, porém, as decorações

---

* Em francês, no original russo (N. do T.).

de veludo negro e toda a boca da cena transformada num espaço negro, sepulcral, terrivelmente abafado, o palco exalou um cheiro de morte e túmulo.

Isadora Ducan, que assistiu casualmente os ensaios, exclamou horrorizada: *C'est une maladie!** E tinha razão.

"Não é uma desgraça! — nos consolávamos —. Aplicaremos o mesmo princípio com veludo de outras cores".

Não obstante, o novo princípio só foi válido para o veludo preto, que absorve todos os raios luminosos, funde a perspectiva e a terceira dimensão num só plano. Com outras cores é impossível obter o mesmo efeito e por isso a terceira dimensão do palco convive bem com os tons policrômicos das demais cores do veludo como nas decorações comuns.

Mas também aqui o destino se preocupou conosco, enviando-nos a peça de Leoníd Andrêiev, *A vida de um homem*.

"Eis onde é necessário esse fundo negro!" — exclamei eu ao terminar de ler a peça.

## *A Vida de um Homem*

Leoníd Nicoláievich Andrêiev era um velho amigo do nosso Teatro. Nossa amizade começou quando o escritor era jornalista e assinava seus folhetins teatrais com o pseudônimo de James Lynch. Ao tornar-se literato e dramaturgo, famoso, Leoníd Nicoláievich lamentou em mais duma oportunidade que nenhuma das suas peças fora encenada em nosso teatro. Mas agora tudo favorecia a inclusão da sua nova obra dramática, *A vida de um homem*, em nosso repertório, ainda que, por seu estilo artístico, ela diferisse das outras peças do repertório do Teatro de Arte.

---

* Isto é terrível (literalmente — isto é uma doença). (N. do T.)

Criara-se a opinião, impossível de refutar, segundo a qual o nosso teatro era realista, nós só nos interessaríamos pelo gênero de costumes e que todo o abstrato, o irreal, nos seria inútil e inacessível.

Na realidade, a questão era totalmente diferente. Naquele tempo, eu me interessava no teatro quase exclusivamente pelo irreal e procurava os meios, formas e técnicas para sua realização cênica. Por isso a peça de Leonid Andrêiev chegava no momento oportuno, e, correspondia a todas as nossas exigências e perquirições. Ademais, já estava descoberto o truque da montagem externa. Refiro-me ao veludo preto, do qual ainda não me havia desiludido. É certo que lamentava não poder mostrar em primeira mão em *O pássaro azul*, para o que fora descoberto. Não obstante, supondo que sua aplicação seria incomparavelmente maior do que na realidade parecia, resolvi que o novo princípio bastaria para toda uma série de espetáculos. Quanto à peça de Andrêiev, o fundo negro se adequava excepcionalmente: sobre ele dava para falar do eterno. A obra sombria de Andrêiev e seu pessimismo correspondiam ao clima produzido em cena pelo veludo preto. A pequena vida de um homem transcorre na obra de Andrêiev precisamente no meio dessa lúgubre e negra escuridão, em meio a uma imensidão profunda e terrível. Sobre esse fundo, a figura terrível daquele a quem Andrêiev dera o nome de *Alguém vestido de cinza*, parece ainda mais fantasmagórica: é visível e como que invisível. Sente-se a presença de alguém que se pode distinguir com dificuldade, que imprime a toda a peça um matiz fatal, funesto. É precisamente nessa escuridão lúgubre que se precisa colocar a vida pequena de um homem, dando-lhe carácter casual, temporário, fantasmagórico. Na peça de Andrêiev, a vida do homem nem chega a ser vida mas tão somente um esquema, um contorno geral. Eu conseguira esse contorno, esse esquematismo até na decoração feita de cordas. Estas, como linhas retas num desenho simplificado, sugeriam apenas os contornos do quarto, das janelas, portas, mesas e cadeiras.

Imagine que sobre uma enorme folha negra, como parecia da platéia toda a boca da cena, foram traçadas umas linhas brancas que delineiam em perspectiva os contornos de um quarto e sua mobília. Atrás dessas linhas sente-se de todos os lados uma profundidade terrível e infinita.

É natural que as pessoas que povoam esse quarto esquemático não sejam pessoas mas também meros esquemas de pessoas. Seus trajes também são traçados por linhas. As partes isoladas de seus corpos, parecem inexistentes, já que estão cobertas de veludo negro que se confunde com o fundo do cenário. Nesse esquema de vida, nascia o esquema do homem saudado pelo esquema dos seus parentes e amigos. As palavras que estes pronunciam não expressam alegria viva mas apenas o seu protocolo formal. Essas exclamações habituais não são emitidas por vozes vivas mas parecem reproduzidas por discos de gramofone. Toda esta vida estúpida, fantasmagórica como um sonho, nasce repentinamente da escuridão à vista do público e repentinamente desaparece. As pessoas não saem nem entram pelas portas, mas aparecem de surpresa no proscênio e desaparecem na escuridão infinita.

A decoração do segundo ato, que representa a juventude do Homem nascido no primeiro ato, e a de sua jovem esposa, foi concebida em linhas de tonalidades mais alegres, no tom rosado. Os próprios atores dão maiores sinais de vida. No tom das cenas amorosas e no desafio para o duelo que o Homem lança ao Destino, sente-se por instantes uma espécie de êxtase. Porém a vida, que mal se insinua na juventude, fenece no terceiro ato, em meio aos convencionalismos da sociedade mundana. O grande salão de bailes, que testemunha a vida luxuosa e a riqueza do Homem, foi desenhado em contornos dourados. Uma orquestra fantasmagórica com um regente fantasma, música plangente, danças mortas de duas donzelas em voltas pelo salão, e no primeiro plano, ao longo da ribalta, uma fila inteira de monstros: velhas, velhos multimilionários, noivos e noivas, ricos, damas engalanadas... Uma riqueza lúgubre, em negro e dourado, tecidos com manchas coloridas gritantes nos vestidos femininos, fraques negros e sombrios, caras estúpidas, auto-suficientes, imóveis...

"Como é bonito! Que pompa! Quanta riqueza!..." — extasiavam-se sem vida os convidados.

Obtinha-se o *grotesco*, tão em moda nos tempos atuais.

No quarto ato, a vida que mal começava já começa a decair. A perda do filho único quebranta as forças do casal envelhecido, os protagonistas da peça. Nos momentos de desespero eles apelam para o Alguém de cinza, mas este cala significativamente.

Enlouquecido, o pai investe contra ele de punhos cerrados mas a figura misteriosa se dissipa no espaço, e os homens ficam com a sua dor sem a ajuda das forças superiores.

A morte na taberna do Homem, que se entregou à bebida por causa da dor, é um pesadelo total. As Parcas negras, vestidas em capas longas lembram as ratazanas que arrastavam seus rabos pelo chão; seus murmúrios senis, o ciciar, a tosse e os resmungos infundem horror e criam pressentimentos. Depois, em pleno proscênio, figuras solitárias ou bandos de bêbados brotam da escuridão ou nela desaparecem.

Dormem, gesticulam desesperadamente ou ao contrário, postam-se imobilizadas pela estupidificação da embriaguês, como visões que aparecem nos delírios. Em um instante enchem o quarto com um grito e tornam a calar-se, deixando atrás de si, como um vestígio, suspiros confusos e uma respiração de bêbado. No momento da morte do Homem, brota uma multidão de figuras humanas de altura imensa que atinge o teto, que voam pelos ares, enquanto embaixo répteis asquerosos brotam do sub-solo e se arrastam lentamente... Forma-se um autêntico bacanal, que provavelmente aparece nas visões dos que agonizam com dificuldade. E vem o último golpe, o terrível, sonoro, penetrando a mente e o corpo, e a vida do Homem chega ao fim. O Homem morre. Tudo desaparece: o próprio Homem, os fantasmas, o pesadelo da bebedeira. Apenas no meio da escuridão insondável e sem fim torna a brotar a enorme figura do Alguém vestido de cinza para pronunciar com voz fatal, aguda e irresistível uma sentença para toda a humanidade.

Obtivemos todos os efeitos externos com auxílio do veludo negro, que desempenhou um grande papel no espetáculo. Tanto a peça como a montagem tiveram grande sucesso. Também desta vez disseram que o ''teatro'' acabava de abrir novos caminhos na arte. Mas estes, contra a nossa vontade, não foram além da decoração, que também nessa montagem me desviou da essência interna da interpretação, e por isto nada de novo acrescentamos ao teatro com esse espetáculo. Separados do realismo, nós, artistas nos sentimos impotentes e sem chão debaixo dos pés. Para não ficarmos soltos no ar, ou nadando em duas águas, acabamos naturalmente nos inclinando para o externo, para o que estávamos mecanicamente habituados, isto é, para a habitual técnica artesanal de interpretação, já que esta, por um incompreensível mal

entendido, era vista pela multidão como o ''estilo elevado'' da interpretação cênica.

Não obstante o grande êxito do espetáculo, eu não estava satisfeito com os seus resultados, pois entendi perfeitamente que ele não havia acrescentado nada de novo à nossa arte de representar.

# Hóspede de Maeterlinck

A montagem de *O pássaro azul,* que nos foi confiada por Maeterlinck, estava na fila. A peça do poeta belga devia ver a luz da ribalta pela primeira vez em Moscou, em nosso Teatro de Arte. Tamanha responsabilidade impunha responsabilidade, e eu considerei meu dever entrar em contato e fazer certos convênios com o autor, e com este motivo fazer uma viagem à França para visitá-lo durante o descanso de verão, ainda tendo recebido dele um convite sumamente amável. Vivia Maeterlinck na ocasião numa ex-abadia que acabava de adquirir na Normandia, chamada St. Vandrille, a seis horas de trem de Paris.

Pus-me a caminho à moda russa: uma infinidade de pacotes, presentes de toda espécie, bombons, etc. No vagão fui tomado de certa inquietação. Também pudera! Eu ia visitar o célebre escritor, o filósofo, e precisava preparar alguma frase inteligente. Ocorreu-me alguma coisa e eu anotei na manga do casaco uma saudação empolada.

O trem chegou à estação final e era preciso descer. Na plataforma não havia nenhum carregador. Ao lado da estação havia vários automóveis e junto à porta de entrada acotovelavam-se os motoristas. Carregado com um grande volume de pacotes que me escapavam das mãos, eu me proximei da saída, onde me pediram o bilhete. Enquanto eu tentava encontrá-lo, meus pacotes se espalharam pelo chão. Nesse momento crítico um dos motoristas chamou-me pelo nome:

"Monsieur Stanislavski?!"

Voltei-me e vi um homem barbeado, de idade respeitável, grisalho, atarracado e bonito, de sobretudo gris e boné de motorista. Ajudou-me a juntar minhas coisas. Enquanto o fazia, caiu o meu sobretudo, ele o apanhou e o pôs no seu braço cuidadosamente; depois levou-me ao automóvel, colocou nele a minha bagagem, sentou-me ao seu lado, arrancou e começamos a voar. O motorista passava com grande habilidade entre as crianças e as galinhas na poeirenta rua da aldeia e disparava como um furacão. Era impossível admirar a paisagem da encantadora Normandia, dada a velocidade com que devorávamos o espaço. Numa das curvas, junto a uma rocha que se projetava no caminho, por pouco não batemos em uma carruagem. Mas o motorista desviou com habilidade, sem atingir o cavalo. Quando diminuía a velocidade, trocávamos observações sobre o automóvel e os perigos da velocidade. Finalmente perguntei como ia o senhor Maeterlinck.

Maeterlinck? — exclamou o outro surpreso. — *C'est moi* Maeterlinck! (Maeterlinck? Eu sou Maeterlinck!).

Bati palmas demos longas gargalhadas. Assim a frase pomposa da saudação preparada não foi necessária. E em boa hora, porque o modo simples e inesperado como nos conhecemos logo nos aproximou.

No meio de bosque espesso, nós nos aproximamos ao enorme portão do mosteiro. Rangeu o ferrolho e abriu-se o portão. O automóvel, que parecia um anacronismo naquele clima medieval, entrou no mosteiro. Para onde quer que olhássemos, viam-se vestígios de vários séculos de uma cultura desaparecida. Alguns edifícios e templos estavam em ruínas, outros conservados. Paramos perto do refeitório e fui introduzido num grande salão com coros, colunas, e uma escada, tudo cheio de estátuas. De cima, com um vestido vermelho de corte normando, descia a senhora Georgette Leblanc Maeterlinck, anfitriã muito amável e interlocutora inteligente e interessante.

Na planta baixa ficavam a sala de jantar e a de visitas e em cima, no segundo andar um corredor, ao longo do qual estavam

as celas dos monges. Estas haviam sido transformadas em dormitórios, no gabinete de Maeterlinck, da sua esposa, em quarto para o secretário, os empregados da casa, etc. Ali transcorria a vida doméstica íntima dos moradores. No extremo oposto do mosteiro, depois de uma série de bibliotecas, capelas e salas, chegava-se a um grande quarto — gabinete de trabalho do escritor, com saída para um esplêndido terraço de construção antiga. Nele, na parte onde dava a sombra nos dias de sol causticante, Maeterlinck trabalhava.

O quarto destinado para mim, ficava no outro lado, numa torre redonda que outrora servira de aposentos do arcebispo. É impossível esquecer as noites que passei ali: escutava os ruídos misteriosos do mosteiro adormecido, os rangidos, os chiados e ganidos que a gente sempre imagina ouvir na profundidade da noite, as badaladas do antigo relógio da torre e os passos do vigia. Este clima de natureza mística estava em consonância com o próximo. Vejo-me obrigado a descer o pano sobre a sua vida privada, para não ser indiscreto nem invadir uma região que por acaso se abriu para mim. Só posso dizer que Maurice Maeterlinck é um anfitrião encantador e hospitaleiro, e interlocutor alegre. Passávamos dias inteiros falando de arte, e ele se alegrava muito ao ver o ator penetrando na essência, no sentido da sua arte e analisando a sua natureza. Interessava-se especialmente pela técnica interior do ator.

Os primeiros dias passaram em conversas de caráter geral e em longos passeios. Maeterlinck andava com um pequeno fuzil estilo "Monte Cristo" e também pescava num pequeno riacho. Pôs-me a par da história da abadia, entendia perfeitamente a confusão criada pelas diferentes épocas, cujos vestígios se conservavam ainda no mosteiro. Depois da ceia, já escuro, os empregados saíam à nossa frente levando candelabros e nós realizávamos uma autêntica marcha, percorrendo todos os cantos. Os passos sonoros pelas lajotas de pedra, o ambiente impregnado da antiguidade, o brilho das velas e a atmosfera de mistério criavam um clima inusitado.

Na distante sala de visitas tomávamos café, conversávamos. Em certas horas, o cão Jacó, favorito de Maeterlinck, arranhava a porta. O dono o deixava entrar, dizendo que Jacó estava de regresso do seu café, na aldeia vizinha, onde tinha um romancezinho. Na hora determinada o cão voltava para o dono, saltava sobre seus joelhos e entre os dois começava um maravilhoso colóquio. Pelos olhos inteligentes do animal, parecia que ele entendia tudo. Jacó serviu de protótipo ao cão de *O pássaro azul,* razão por que tive de ir conhecê-lo mais de perto.

Para terminar estas reminescências fugazes dos dias admiráveis passados em casa de Maeterlinck e sua esposa, direi alguma palavras sobre como recebeu o escritor meu plano de pôr em cena o seu conto.

A princípio falamos muito sobre a peça, a característica dos papéis e o que desejava o próprio Maeterlinck. Durante esses colóquios, Maeterlinck expressava suas opiniões de forma extremamente definida. Mas quando a conversa passava a girar em torno da direção de cena, não podia imaginar como seriam realizadas em cena as suas indicações. Tive que explicá-lo de modo figurado, interpretar toda a peça, dar-lhe explicações sobre alguns truques que se faziam com recursos domésticos.

Interpretei para ele todos os seus papéis e ele pegou no ar todas as minhas insinuações. Como Tchékhov, Maeterlinck mostrou-se tratável.

Entusiasmava-se facilmente com o que lhe parecia bem e fantasiava de bom grado na direção sugerida.

De dia, durante as horas de trabalho do poeta, passeava pela abadia em companhia de sua esposa e sonhávamos com a montagem de *Aglavine et Selysette*, ou de *Pelléas et Mélisande*.

Entre as diversas partes da abadia existiam rincões sumamente pitorescos, como se tivessem sido feitos de propósito para pôr em cena as obras de Maeterlinck: um poço medieval encravado na vegetação cerrada para a cena do encontro de Pelléas e Melisande e, em outro lugar, uma entrada para algum subterrâneo para a cena de Pelléas e Goleau. Resolveu-se organizar um espetáculo em que os espectadores passariam com os atores de um lugar da abadia a outro para assistir à peça encenada na natureza. Se não me engano, esse plano foi executado posteriormente pela senhora Georgette Leblanc-Maeterlinck.

Chegou o momento da partida. Ao nos despedir, Maeterlinck me prometeu vir a Moscou para a estréia do seu *O pássaro azul.* Mas infelizmente para nós, ele não conseguiu realizar sua intenção. Não vou descrever a encenação de *O pássaro azul*, bem conhecida não somente na Rússia como também em Paris, onde foi montada de acordo com a nossa *mise-en-scène* por L. A. Sulerjitzki e seu jovem discípulo E. B. Vakhtângov e o pintor V. E. Iegórov, cujos esboços serviram de base dos trajes e decorações. A encantadora música da peça foi composta por Iliá Satz.

É dispensável lembrar que o espetáculo teve um êxito extraordinário, tanto entre nós como em Paris.

## *Um mês no Campo*

A peça de Turguêniev *Um mês no campo*, se baseia nos meandros mais delicados das emoções amarosas.

A protagonista, Natália Pietróvna, havia passado toda a sua vida na luxuosa sala de visitas, no meio de todos os convencionalismos da época, muito espartilhada, longe da natureza. Nas relações com as pessoas mais chegadas, a psicologia da sua alma feminina é confusa: a proximidade do marido a quem não ama, e do apaixonado Rakítin, a quem não decide entregar-se, a amizade do seu marido com Rakítin, e a finura dos sentimentos de ambos por ela, tudo isso torna insuportável a vida de Natália Pietróvna. Em contrapartida a esse trio de plantas de estufa Turguêniev introduz Viérochka e o estudante Beliáiev. E se na casa senhorial o amor é mantido na estufa, aqui ele é natural, ingênuo, simples, campestre, por assim dizer. Ao ver à sua frente os namorados e admirar a simplicidade e naturalidade das suas relações, Natália Pietróvna volta-se involuntariamente para esses sentimentos simples e naturais, para a natureza: a rosa de estufa sente vontade de ser florzinha silvestre. Apaixona-se pelo estudante Beliáiev e aí começa a catástrofe geral: Natália Pietróvna espanta o amor simples e natural da pobre Viérochka, confunde o estudante, mas não o acompanha, perde o admirador Rakítin e fica para sempre com o marido a quem sabe respeitar, mas não ama e novamente se esconde na sua estufa.

Os fios da sutil renda amorosa que Turguêniev tece de forma tão magistral, exigiram dos atores, a exemplo de no *O drama da vida*, uma interpretação, que permitisse ao espectador deleitar-se aos desenhos caprichosos da psicologia de corações que amam, sofrem e são torturados pelos ciúmes. Se interpretássemos Turguêniev com as técnicas comuns de interpretação, suas peças perderiam caráter cênico. Era assim que as considerava o velho teatro.

Como desnudar no palco as almas dos atores, para que os espectadores pudessem vê-las e compreender tudo o que acontecia no seu interior? Terrível problema cênico! Não se pode resolvê-lo com gestos, nem com jogo de braços e pernas, nem com as técnicas de representação dos espetáculos comuns. Eram necessárias irradiações invisíveis de vontade e sentimentos criadores, precisava-se de olhos, mímica, uma entonação de voz pouco perceptível, pausas psicológicas. Ademais, era preciso suprimir tudo o que impedia os milhares de espectadores de perceber a essência interior dos sentimentos e idéias vividos pelos atores.

Tivemos de recorrer mais uma vez à imobilidade, à supressão de gestos; anular os movimentos supérfluos, o caminhar e passar dum lugar para outro do palco, e não só reduzir como anular qualquer *mise-en-scène* do diretor de cena. Era deixar que os artistas ficassem sentados sem mexer, que sentissem, falassem e contagiassem com suas vivências os milhares de espectadores. Que ficasse no palco apenas um banco de jardim ou um sofá, no qual deveriam sentar-se todos os personagens da peça, para à vista de todo mundo, revelarem a essência interior da alma e o desenho complexo das rendas psicológicas tecidas por Turguêniev. Não obstante, o fracasso dessas técnicas em "*O drama da vida*" de Hamsun, resolvi repetir o mesmo ensaio, esperando que em *Um mês no campo*, eu estaria diante de sentimentos humanos comuns, conhecidos por todos na vida real, ao passo que em *O drama da vida* eu devia transmitir a paixão humana mais forte, até exagerada, com a complexa ausência de gestos. As intensas paixões da peça hamsuniana me pareciam mais difícieis para a transmissão imóvel que o complicado desenho psicológico da comédia de Turguêniev. Mesmo assim, ator que na minha pessoa fazia um dos papéis principais da peça — o de Rakítin — , compreendia perfeitamente a dificuldade do novo problema colocado por mim

mesmo na minha condição de diretor de cena. Mas também desta vez confiei-me ao ator, recusando a ajuda do diretor de cena.

Pelo menos, raciocinava eu, vamos saber se existem no nosso elenco artistas autênticos, pelo menos, vamos verificar na experiência se é verdade que no teatro o ator é a primeira pessoa e o primeiro criador.

No *Um mês no campo* nós nos defrontamos em primeiro lugar com o desenho interno que deve ser captado tanto pelo espectador, como pelo próprio ator. Se o retirássemos da peça de Turguêniev, a própria seria desnecessária e nem se precisaria ir vê-la no teatro, pois toda ação externa dos atores foi reduzida ao mínimo pelo autor e ainda mais na nossa encenação. Além disso, o artista que passa toda a peça sentado, imobilizado, na mesma pose, tinha que assegurar para si esse direito à imobilidade diante dos milhões de espectadores que vão ao teatro para assistir. E tal direito é dado ao ator únicamente pela ação interior, pela atividade espiritual, determinada pelo desenho psicológico da personagem.

Em *Um mês no campo*, o desenho foi traçado admiravelmente por Turguêniev, e por isto, a despeito da complexidade psicológica dos personagens, conseguimos decifrá-lo com relativa facilidade em todos os seus meandros mais sutis. Neste sentido, a peça do escritor russo difere fortemente da do norueguês. Em *O drama da vida*, o desenho interior não está desenvolvido nos seus detalhes e se dá mediante amplo traços de caráter geral. Nele é preciso representar a avareza *em geral*, o sonho *em geral*, a paixão *em geral*. E em nossa arte o mais perigoso é essa *interpretação em geral*, pois dela resulta uma indentificação dos contornos espirituais, e privando o ator do chão firme sobre o qual pode firmar-se com segurança.

Em nossa arte, o artista tem que compreender o que se exige dele, o que ele mesmo quer e o que pode entusiasmá-lo em termos criadores. Da série infinita desses problemas e fragmentos de papéis tão cativantes para o artista, vai-se compondo da sua vida espiritual, a sua partitura interior. Conseguimos compor com bastante facilidade um desenho preciso da essência da peça: o próprio Turguêniev nos ajudou muito.

A realização desse desenho e da partitura espiritual do papel exigiu de mim como ator uma grande atenção concentrada, que me desviava da platéia e me dava o direito de permanecer sentado durante quase toda a peça, sem movimento e no mesmo lugar. Desta maneira o problema que não conseguira solucionar em *O drama da vida* ao tentar revelar as fortes paixões humanas, agora o conseguia numa comédia sutil.

O espetáculo em geral e eu, em particular, no papel de Rakítin, fizemos um grande sucesso. Pela primeira vez foram notados e apreciados os resultados do meu prolongado trabalho de laboratório, que me ajudou levar à cena um tom novo e inusitado e uma nova maneira de interpretar que me distinguia dos outros artistas. Estava satisfeito e feliz não tanto pelo meu êxito como ator, quanto pelo reconhecimento de meu novo método.

Contudo o resultado principal do espetáculo foi dirigir minha atenção para os métodos de estudar e analisar tanto o personagem como o meu próprio estado de espírito nele. Naquele momento tomei consciência de mais uma verdade conhecida; que o artista deve saber trabalhar não apenas a si mesmo, mas também o papel. É claro que antes eu já conhecia isto, só que de maneira diferente e superficial. Trata-se de todo um campo que requer estudo, técnica especial, procedimentos, exercícios e sistema.

O estudo desta fase de nossa arte foi, como se dizia, mais um "o novo envolvimento de Stanislavski".

Contrariando, porém, a minha intenção, nessa montagem tive que me interessar novamente pela parte externa, cênica da nossa arte coletiva. Isto aconteceu graças ao talento dos novos pintores com os quais tive de trabalhar.

Devo lembrar que à medida que eu me desiludia cada vez mais com os recursos cênicos e me aprofundava no trabalho criador interior, à medida que no Teatro cresciam artistas de talento e se formava um elenco de primeira categoria, o aspecto externo dos espetáculos sob minha direção cênica ia ficando cada vez mais abandonado. Ao mesmo tempo, os outros teatros de Moscou e Petersburgo se dedicavam cada vez mais ao aspecto externo inclusive em detrimento do aspecto interno dos espetáculos. Nós que nos anos noventa fomos os primeiros a trazer para os tablados os trabalhos de pintores autênticos como Koróvin, Levitan (na Sociedade de Arte e Literatura), Símov e outros, agora cedíamos nossa primazia a outros. De fato, nos teatros imperiais de Moscou e Petersburgo, a parte cênico-decorativa era dirigida por mestres de grande renome, como por exemplo o próprio Koróvin, Golóvin e outros. Os pintores se tornavam membros não só desejados mas necessários na família teatral, devido ao que o gosto e as exigências dos espectadores cresciam cada vez mais.

Entretanto, onde encontrar um pintor que correspondesse às exigências do nosso teatro naquele momento? Nem de longe dava para falar com todos da essência da arte cênica; poucos estavam à altura para entender a idéia central da peça e os problemas levantados pelo autor, na literatura em geral, psicologia, questões de arte cênica, etc. Muitos pintores até hoje ignoram todas essas questões essenciais para nós. Muitos vão ao teatro fazer biscates ou com fins pictóricos. Olham para a boca do cenário como para a grande moldura do seu futuro quadro e para o teatro como uma exposição onde podem simultânea e diariamente mostrar à multidão suas telas decorativas. Em termos de popularidade, o teatro é para os pintores uma grande sedução. De fato as exposições de quadros são visitadas por centenas de pessoas e durante um lapso relativamente curto, isto é, enquanto dura a exposição, ao passo que ao teatro vão milhares de espectadores, dia após dia, mês após mês. Esta vantagem não podia ser ignorada pelos pintores.

Nos primeiros tempos enquanto trabalhavam na ópera e o balé, não se lhes impunham exigências específicas de caráter cênico. O decorador era completamente independente, criava separado dos artistas e não raro lhes mostrava suas telas pela primeira vez no espetáculo. Chegava a ocorrer que o pintor, sem consultar ninguém, alterava o plano estabelecido para a maquete, surpreendendo artistas e diretores de cena, que de repente se viam num beco sem saída em pleno começo do espetáculo, tendo de modificar às pressas toda a *mise-en-scène* ensaiada apelando para o improviso. Podíamos dar ao pintor tanta autonomia também no campo dramático?

Nosso Teatro apresentou ao pintor toda uma série de exigências específicamente cênicas. Exigiu-se dele que se convertesse, até certo ponto, em diretor de cena. O primeiro, um dos poucos pintores — diretores de cena — famosos da época, foi V. A. Símov. Procuramos outros durante muito tempo e por isto além de Símov, tivemos de apelar para pintores jovens, que tinham talento mas lhes faltavam experiência e cohecimentos.

E de repente, em uma de nossa idas a Petersburgo, conhecemos o círculo de A. N. Benois, um dos fundadores da exposição O Mundo da Arte, o mais avançado da época. A cultura vasta e multilateral que possuía A.N. Benois em todos os campos do saber e da arte, nos deixava admirados diante do que são capazes de armazenar o cérebro e a memória humana. Ele enriquecia os seus amigos com toda espécie de conhecimento e informação, como uma enciclopédia ambulante, respondia a todas as perguntas que lhes faziam. Pintor de primeira categoria, soube rodear-se de talentos autênticos. Naquele tempo, o Círculo já conseguira revelar-se no teatro, nas montagens do balé de Diáguiliev, no exterior. Os teatros petersburguenses tampouco prescindiam da ajuda, sugestões e trabalhos desse grupo de pintores e esta circunstância lhes proporcionava uma boa prática e experiência. Conheciam melhor que muitos os problemas das decorações e do vestuário teatrais. Foi este grupo o que nos pareceu mais adequado às nossas necessidades.

Mas havia um grande "porém": tudo o que é bom tem de ser pago. O que se podiam permitir os teatros imperiais, que viviam do dinheiro público, era inacessível para nós, um teatro privado relativamente pobre. Por isto, só raramente podíamos nos permitir luxo e a alegria de trabalhar com grandes pintores.

O primeiro dos pintores petersburguenses a que recorremos durante a montagem de *Um mês no campo* foi Mstisláv Valeriânovich Dobujinsky, que naquele tempo estava no apogeu da fama. Era célebre pela sua compreensão sutil e a bela tradução dos ambientes poético-sentimentais dos anos 20-50 do século passado, aos quais se dedicavam os pintores e colecionadores e, atrás deles, toda a sociedade. Era difícil até desejar um pintor melhor.

Graças ao seu caráter tratável e maravilhoso não foi difícil nos entendermos. Escolhi um método prático bastante simples para não forçar a sua vontade e fantasia e permitir-lhe manifestar-se até o fim, enquanto que eu tentava compreender o que o pintor mais captava na obra poética e o que servia como ponto de partida na sua criação. O método consistia no seguinte: Dobujinsky rascunhava em traços simples, a lápis e sobre um pedaço de papel, tudo o que vislumbrava nos primeiros momentos. Nesses desenhos, ele, por assim dizer, deslizava pela superfície da sua fantasia sem se aprofundar nem fixar um determinado ponto de partida, de onde a criação começaria a aprofundar-se. Não é bom que um pintor determine logo de saída o ponto de onde passará a ver toda a obra, fixando-o no primeiro desenho acabado e trabalhado. Em tais circunstâncias ser-lhe-ia difícil distanciar-se desse desenho para pesquisas posteriores e este se tornaria unilateral, preconcebido, como que cercado por alguma parede através da qual seria impossível enxergar perspectivas novas e a qual o diretor de cena teria de tomar de assalto com um longo assédio ou vencer pelo cansaço. O método que sugeri deixa o pintor deslizar por cima da sua fantasia, sem se deter definitivamente em ponto algum, examinando previamente todo o material em fase preparatória na sua alma.

Enquanto o pintor apenas rascunhava a lápis, incentivado por mim pelos procedimentos mais diversos e invisíveis e enfoques ao problema fundamental da obra, eu me apoderava das suas alusões às futuras decorações e vez por outra escondia os rascunhos, continuava a excitar-lhe a fantasia em direções sempre novas, ainda não exploradas por ele, e sem que ele se desse conta procurava incorporá-lo aos meus problemas de direção de cena. Desta maneira foi composto o plano arquitetônico do piso de cena e da decoração adaptado para a *mise-en-scène,* plano que julguei adequado para mim e os demais artistas e a criação do clima geral e a transmissão da ação e essência da peça. Mais tarde, quando o pintor começou a expressar suas opiniões sobre a maquiagem e o vestuário, eu orientei de forma imperceptível e gradual o trabalho da sua imaginação pela linha necessária aos intérpretes, procurando fundir o sonho do pintor com as aspirações dos artistas.

Pelas insinuações feitas a lápis pelo pintor, eu tentava entender o *essencial* que, como um *leitmotiv* em música, atravessava como um fio condutor todos os seus rascunhos. Não é fácil perceber nesse trabalho, o caminho ainda em esboço da criação do pintor e fundí-lo com o fio condutor da peça e da montagem, para caminhar ombro a ombro com ele. Mais difícil seria fazê-lo voltar ao caminho certo se, por algum motivo ele estivesse se desviado dele. A violência em casos semelhantes não conduz a nada. É preciso agir pelo envolvimento que orienta o pintor-criador no caminho certo, que nos indica como uma bússola o autor da obra, isto é, a sua idéia básica.

Após reunir todos os esboços feitos a lápis e já esquecidos na sua maior parte pelo pintor, organizei para ele uma exposição das suas próprias obras, e pendurei na parede os desenhos que tinha colecionado. Era a oportunidade de vermos nítidamente o caminho criador que acabávamos de percorrer e compreender em que direção devíamos seguir. Na maioria dos casos, de todos os desenhos em questão formava-se uma síntese — sua quinta-essência, que era ao mesmo tempo a expressão dos sentimentos e idéias tanto do pintor como do diretor de cena.

Para sorte nossa, durante nossos trabalhos preparatórios em companhia de Dobujinsky, tivemos de estar juntos. Os primeiros tempos, enquanto durou nossa *tournée* em Petersburgo, nós nos víamos frequentemente ali, como é natural. Mais tarde ele vinha a Moscou e passava temporadas bastante longas em minha casa, o que nos proporcionava um convívio diário.

Felizmente, ao montarmos *Um mês no campo*, não houve grandes divergências entre o pintor, o diretor de cena e os artistas. Para isto muito contribuiu a circunstância de que Dobujinsky assistia a todas as conversas preliminares e ensaios da peça, compenetrava fundo no nosso trabalho de diretor de cena e ator, procurava e estudava conosco a essência da peça de Turguêniev. Numa palavra, fazia no seu campo o mesmo que Satz na música.

Após nos conhecer e captar a própria peça, o plano de diração de cena e de trabalho dos atores, as individualidades dos criadores do espetáculo, as aspirações gerais, idéias, esperanças, dificuldades e perigos, o pintor isolou-se no seu estúdio, de onde saía raras vezes com o fim de manter-se a par dos nossos trabalhos gerais. Com freqüência indicava ao artista o tipo de maquiagem e traje, dava ouvido aos seus desejos e sonhos. Por sua parte, o diretor de cena procurava o tempo todo evitar que o pintor, os artistas e demais co-partícipes do espetáculo divergissem nas suas aspirações criadoras, pois esta é a condição essencial e imprescindível de todo trabalho coletivo, para o qual são indispensáveis as concessões mútuas e a definição dos objetivos comuns. Se o artista penetra nas fantasias do pintor, do diretor de cena ou do poeta, e os dois primeiros nos desejos do artista, tudo marcha às mil maravilhas. Os homens que amam e compreendem o que estão criando em conjunto devem saber chegar a um acordo. A vergonha é para aqueles que não sabem atingí-lo, para quem começa a visar não ao objetivo fundamental, comum, mas ao fim próprio, particular, que ele prefere à criação coletiva própriamente dita. Isto significa merecer um ponto final.

# Duncan e Craig

Mais ou menos nesse período tive a satisfação de conhecer dois grande talentos daquela época, que deixaram em mim uma forte impressão; tratam-se de Isadora Duncan e de Gordon Craig.

Fui ao recital de Duncan por acaso, sem ter ouvido antes nada dela. Por isso estranhei ver entre a pequena platéia um grande número de escultores encabeçados por S. I. Mamôntov, muitos bailarinos e bailarinas, presenças habituais nas estréias e espetáculos de interesse exclusivo. A primeira aparição de Isadora Duncan não produziu grande impressão. A falta de hábito de ver no palco um corpo quase nu dificultava a visão e a compreensão da arte dela. O primeiro número de sua dança foi recebido com aplausos meios ralos, com meios resmungos e tímidas tentativas de assobios. Mas depois de alguns números de danças, dos quais um foi excepcionalmente convincente, não pude permanecer indiferente aos protestos do público comum e comecei a aplaudir demonstrativamente. Quando veio o entreatro, como um entusiasta recém-convertido da célebre atriz, precipitei-me para a ribalta a fim de aplaudir. Para minha alegria vi quase ao meu lado S. I. Mamôntov, que fazia o mesmo, e ao lado dele um pintor famoso depois outro escultor, e um escritor, etc. E quando os espectadores comuns viram, entre os que aplaudiam, pintores e artistas famosos em Moscou, originou-se uma confusão. Cessaram os assobios, mas ainda não se decidiam aplaudir. Mas isto também não se fez esperar. Mal o público entendeu que podia aplaudir, que não é vergonha aplaudir, começaram inicialmente aplausos estrepitosos, e por último a ovação.

Depois da primeira exibição, não perdi mais nenhum concerto de Isadora Duncan. A necessidade de vê-la me era ditada de dentro, pelo meu sentimento artístico afinado com sua arte. Posteriormente, após conhecer-lhe o método, assim como as idéias do seu genial amigo Craig, compreendi que em distintas partes do mundo, em virtude de condições por nós ignoradas, dos mais diversos pontos de vista, pessoas diferentes procuram na arte os mesmos princípios criadores ordinários, que nascem naturalmente. E, ao encontrar-se, ficavam admiradas com a identidade e afinidade de princípios. Foi precisamente isto que ocorreu no encontro que estou descrevendo: nós nos entendíamos a meias palavras.

Não tive oportunidade de conhecer Isadora Duncan na sua primeira visita a Moscou. Nas posteriores, assistiu aos nossos espetáculos e tive que comprimentá-la como a uma visita de honra. A saudação se fez geral, já que aderiu toda a nossa companhia, que tivera oportunidade de apreciá-la e amá-la como atriz.

Isadora Duncan não sabia falar da sua arte de maneira conseqüente, lógica e sistemática. As grandes idéias lhe vinham por acaso, motivadas pelos fatos quotidianos mais inesperados. Por exemplo, quando lhe perguntaram quem foi seu mestre de danças, respondeu:

''Aprendi com Terpsícore. Comecei a dançar no momento em que aprendi a me firmar sobre os pés. Dancei toda a minha vida. O homem, todas as pessoas e todo mundo devem dançar, assim sempre foi e será. É inútil que se ponham obstáculos e não se queira compreender esta necessidade que nos foi dada pela própria natureza. *Et voilà tout!*'' — finalizou a atriz no seu idioma franco-americano.

Noutra oporturnidade, ao falar do concerto que acabava de terminar, durante o qual os visitantes foram ao seu camarim e impediram-na de preparar-se para as danças, explicou:

''Não posso dançar assim. Antes de entrar em cena tenho que colocar no meu espírito algum motor; este começa a trabalhar dentro de mim e as pernas, os braços e todo o corpo entram em movimento independentemente da minha vontade. E se não me dão tempo para colocar o motor na alma, não posso dançar...''

Era justamente o tempo em que eu andava procurando esse motor criador, que cada ator deve saber colocar na sua alma antes de entrar em cena. É claro que ao examinar essa questão, eu observava Isadora durante suas danças, ensaios e pesquisas, quando o sentimento que nascia nela mudava inicialmente a expressão do rosto, e depois com os olhos brilhantes, passava a revelar o que se revelava na sua alma. Resumindo todas as nossas conversas fortuitas sobre arte, comparando o que ela dizia com o que eu mesmo fazia, dei-me conta de que nós dois estávamos procurando a mesma coisa, só que em diferentes campos da arte.

Durante nossas conversas, Duncan mencionava constantemente o nome de Gordon Craig, que considerava um gênio e um dos maiores nomes do teatro contemporâneo.

''Ele — dizia — não pertence apenas à sua pátria, mas a todo o mundo, deve ocupar o lugar em que melhor possa revelar o seu talento, onde tenha condições de trabalho mais adequadas assim como o clima mais propício. Seu lugar é no Teatro de Arte de Moscou'' — concluiu.

Ela lhe escrevia muito sobre mim e o nosso Teatro tratando de persuadí-lo a vir para a Rússia. Eu, de minha parte, tentava persuadir a direção do nosso teatro para que fizesse vir o grande diretor de cena e dar com isso impulso à nossa arte, depositando nela novos fermentos espirituais precisamente no momento em que o teatro parecia sair do ponto morto. Tenho que fazer justiça aos meus colegas, pois refletiam como artistas autênticos e, para fazer avançar a nossa arte, assumiram grandes gastos. Encomendamos a Craig pôr em cena *Hamlet* e nisso devia trabalhar ao mesmo tempo como pintor e diretor de cena, pois era na realidade as duas coisas, e na juventude servira no teatro londrino de Irving, ator de grande sucesso em cena. Sua herança artística devia ser excelente, já que era filho da grande atriz inglesa Hellen Terry.

Em meio a um frio de rachar, de sobretudo de verão e chapéu leve de abas largas e um longo cachecol de lã envolvendo o pescoço, chegou Craig a Moscou. Em primeiro lugar, tivemos de agasalhá-lo à moda russa, pois em caso contrário corria o risco de contrair pneumonia. Fez logo amizade com L. A. Sulierjitzki. Os dois perceberam de imediato um no outro um homem de talento e não mais se separaram desde o primeiro encontro.

A pequena figura de Sulierjitzki formava um acentuado contraste com a de Gordon Craig. Os dois, em conjunto, formavam um par sumamente pitoresco e simpático — ambos alegres, risonhos; um de elevada estatura, cabelo longo e belos olhos cheios de inspiração, usando chapéu e casaco de pele; o outro pequeno, de pernas curtas, agasalhado num apertado sobretudo trazido do Canadá e chapéu de pele morrom-centeio. Craig falava um idioma americano-alemão, enquanto Suler falava uma mistura de ucraniano e inglês, donde saía uma enxurrada de quiproquós, piadas, brincadeiras e risos.

Ao conhecer Craig, conversamos e logo senti que éramos velhos conhecidos. Parecia que a conversa que acabava de entabular era a continuação de outra iniciada no dia anterior. Ele me explicava ardorosamente os seus princípios, as suas pesquisas da nova "arte do movimento". Mostrava-me esboços dessa nova arte, nos quais certas linhas, certas nuvens que se projetavam para a frente e umas pedras que voavam criavam um ímpeto irrefreavel para a vertical, fazendo crer que com isso poder-se-ia criar com o tempo uma arte nova, completamente ignorada para nós naquela época, Falava Craig daquela verdade indiscutível, segundo a qual não se pode colocar um corpo protuberante de ator ao lado de telas planas pintadas, que o palco precisa de escultura, arquitetura e objetos em três dimensões. E só de longe, nos interstícios arquitetônicos, Craig admitia telas pintadas representando a paisagem.

Os excelentes desenhos que Craig me mostrou na ocasião, feitos para suas montagens anteriores de *Macbeth* e outras peças, já não correspondiam às suas exigências. Como eu, odiava as decorações teatrais. O ator necessitava de um fundo cênico mais simples, capaz de produzir uma infinidade de estados emocionais através da combinação de linhas, manchas luminosas, etc.

Gordon Craig sustentava que toda obra de arte devia ser feita de material morto — pedra, mármore, bronze, telas, papel, tintas — e fixada de uma vez por todas em forma artística. A partir desse pressuposto, o material vivo do corpo do ator, em mudança permanente e estável, não servia para a criação. E Craig renegava os atores, sobretudo aqueles sem uma individualidade bela e expressiva, ou seja, que por si mesmo não eram obras de arte, como por exemplo, Duse ou Tommaso Salvini. Craig não suportava o cabotinismo, principalmente das mulheres.

"As mulheres matam o teatro. Aproveitam mal a sua força e sua maneira de influenciar os homens. Abusam do seu poder feminino."

Craig sonhava com um teatro sem mulheres nem homens, sem artistas. Gostaria de substituí-los por bonecos ou marionetes, sem os hábitos dos atores, os gestos dos atores, sem caras pintadas nem vozes estentórias, sem almas banais nem tendências cabotinescas: os bonecos e marionetes purificariam a atmosfera do teatro, dariam seriedade ao assunto, ao mesmo tempo em que o material morto de que são feitos permitiria uma alusão àquele

Ator que vivia na alma, na imaginação e nos sonhos do próprio Gordon Craig.

Entretanto, como se revelou mais tarde, a negação de atrizes e atores não impedia a Craig entusiasmar-se com a menor insinuação de talento autêntico, tanto nos homens como nas mulheres. Mal o farejava, virava criança, saltava de sua poltrona enlevado e expansivo, precipitava-se para a ribalta fazendo flutuar ao vento sua longa cabeleira, já tingida de grisalho. Entretanto, ao ver nulidades no palco, ficava furioso e voltava a sonhar com marionetes. Se pudesse ter à sua disposição Salvini, Duse, Iermólova, Moskvin, Kachálov e no lugar dos incapazes incluir no elenco bonecos fabricados por ele mesmo, creio que Craig se consideraria um homem feliz e o seu sonho realizado.

Todas essas suas contradições não raro confundiam, impedindo compreender as suas tendências artísticas básicas e principalmente as exigências que fazia aos atores.

Tão logo conheceu o nosso teatro, seus artistas, os colaboradores e as condições de trabalho, Gordon Craig aceitou o cargo de diretor de cena por um ano. Foi-lhe encomendada a montagem de *Hamlet* e ele viajou a Florença com o propósito de voltar um ano depois para pôr em execução o plano elaborado.

E de fato, Craig regressou um ano depois com o plano pronto para pôr em cena *Hamlet,* trazendo consigo os modelos para a decoração. Começou um trabalho interessante: Craig o dirigia, enquanto que Sulierjitzki e eu o auxiliávamos. Foi admitido ainda em nossa companhia o diretor de cena Mardánov, mais tarde fundador do Teatro Livre de Moscou. Numa das salas destinadas aos ensaios, colocada inteiramente à disposição de Craig, foi instalado um grande palco-maquete para bonecos. No mesmo, por instrução do diretor inglês, foi instalada iluminação elétrica correspondente e realizadas outras adaptações necessárias à montagem dele.

Já descrente, como eu, das técnicas habituais e recursos de montagem como os bastidores, as bambolinas, as decorações planas, etc. Craig abriu mão de todo esse ramerrão teatral e apelou para os simples biombos, que se podiam dispor no palco, em combinações infinitamente diversas. Elas nos insinuavam formas arquitetônicas; ângulos, nichos, ruas, vielas, salas, torres, etc. As insinuações eram completadas pela imaginação do próprio espectador, que assim se incorporava à criação. Os materiais com que

Craig pensava fazer esses biombos ainda não estavam determinados, mas ele dizia que deviam ser orgânicos, o mais aproximado possível da natureza, e não falsificados. Ele concordava em utilizar pedras, madeira bruta, metais, cortiça. Fazia a concessão de admitir tecido campestre rústico, esteiras, mas não queria nem ouvir falar em imitação de papelão, desses materiais orgânicos e naturais. Tinha aversão a toda falsificação de utensílios teatrais. Parecia-lhe que era impossível inventar algo mais simples que biombos, assim como não podia haver fundo melhor para os artistas. Era natural, não feria os olhos, tinha três dimensões como o corpo do artista era pitoresco devido às infinitas possibilidades de iluminação das suas saliências arquitetônicas, o que produzia jogo de luz, semitons e sombras.

Gordon Craig sonhava com um espetáculo todo sem entreatos e cortinas. O público devia chegar ao teatro, sem ver palco. Os biombos deviam servir de prolongamento da platéia, harmonizando-se e confundindo-se com ela. No início do espetáculo, os biombos começavam um lento movimento plástico, confundindo todos os grupos e linhas. Por último paravam e ficavam imobilizados numa nova combinação. De alguma parte aparecia a luz imprimindo cintilações pitorescas, e todos os presentes ao teatro, como que em sonho, eram transportados a um lugar distante, a um mundo diferente, apenas insinuado pelo pintor e completado pelas cores da imaginação dos próprios espectadores.

Ao ver os esboços das decorações trazidos por Craig, comprovei que Isadora Duncan tinha razão ao afirmar que seu amigo era grande não tanto nos momentos em que filosofava e falava de arte, quanto quando pegava o pincel e se punha a pintar. Seus esboços explicavam melhor do que qualquer palavra os seus sonhos e objetivos artísticos. O segredo de Craig residia no seu excelente conhecimento do palco e sua configuração cênica. Antes de mais nada, Craig era um diretor de cena genial, o que não o impedia de ser também um pintor de primeira categoria.

Havia trazido também modelos de biombos, que dispôs na maquete grande. Seu talento e gosto artístico encontravam expressão na combinação dos ângulos e linhas, e na maneira de iluminar as saliências arquitetônicas com manchas e raios luminosos. Sentado junto à sua mesa, explicando a peça e a *mise-en-scène,* Craig movimentava as figuras na maquete com uma vareta comprida e fazia uma demonstração palpável de todos os deslocamentos dos artistas no palco. Entretanto nós acompanhávamos a linha interior de evolução da peça e guiados por ela tratávamos de nos explicar os motivos daqueles deslocamentos, anotando-os ao mesmo tempo no exemplar do diretor de cena. A leitura da primeira página do texto mostrou que a tradução russa transmitia freqüentemente de forma incorreta não só as sutilezas como a essência profunda do texto de Shakespeare. Craig o provava mediante toda uma bibliografia inglesa sobre *Hamlet,* que havia trazido consigo. Por causa dessa tradução incorreta, eram frequentes grandes equívocos. Um deles residia no seguinte: na cena de Hamlet com a mãe, esta pergunta ao filho:

''Então, o que devo fazer?''

E recebia a resposta:

''Tudo menos o que vou dizer-te... Vai, entrega-te à devassidão com o teu novo marido...'', etc.

Costuma-se dar a essa réplica de Hamlet a seguinte explicação: descrente da mãe, convencido de que ela era incorrigível e como que lavando as mãos, ele se permite a ironia. Partindo de semelhante enfoque, a intérprete do papel da rainha a apresentava amiúde como uma mulher entregue ao vício. Na realidade, segundo assegurava Craig, Hamlet dispensa, no fim o amor mais terno à mãe, respeito e preocupação, já que não é má e sim leviana, desviada do caminho pelo clima da corte. As palavras de Hamlet, que a convidariam a seguir entregue à depravação, atribuem torneios refinados, puramente ingleses, usados por Shakespeare: ''Faz não o que te digo... Vai, entrega-te à devassidão''. Significa de fato: ''Não te entregues à devassidão, não te aproximes do rei, não faças o que formalmente dizem as minhas palavras.'' Por isto Craig tratava o papel da rainha não como uma imagem negativa, mas positiva.

Poderíamos citar muitos outros casos em que, ao corrigirmos linha por linha a tradução, encontramos muitas passagens que refutavam a arraigada interpretação anterior de *Hamlet.*

Craig ampliou consideravelmente o conteúdo interior de *Hamlet.* Para ele este é o melhor dos homens, que passa pela terra como uma vítima expiatória. Hamlet não é um neurastênico, e muito menos um louco; porém se tornou diferente dos outros homens porque por um instante olhou para o lado oposto da vida, para o mundo do Além, no qual penava seu pai, e a partir desse momento real, a realidade passou a ser outra para ele. Pôs-se a escrutá-la tentando decifrar o mistério e o sentido da existência; o amor, o ódio e todos os convencionalismos da vida cortesã adquiriram para ele um sentido novo, enquanto o problema, superior às forças de um simples mortal, depositado sobre seus ombros pelo pai atormentado, o levava à perplexidade e ao desespero. Se o problema se limitasse à eliminação do novo rei, Hamlet certamente não vacilaria um só instante, mas a questão não estava apenas em matar. Para mitigar os sofrimentos do pai, era preciso eliminar todas as impurezas do palácio, sair por todo o reino de espada na mão destruindo os elementos prejudiciais, afastar do seu convívio os velhos amigos de almas putrefatas como Rosencrantz ou Guildenstern, e proteger da morte as almas puras como Ofélia. As aspirações sobre-humanas para conhecer o sentido da existência o convertem, aos olhos dos simples mortais, que vivem no dia-a-dia da corte e das pequenas preocupações da vida, numa espécie de super-homem diferente de todos e, conseqüentemente, num louco. Para a visão míope dos seres insignificantes que ignoram a vida não apenas no Além mas inclusive fora dos muros do palácio, Hamlet evidentemente é um anormal. E ao falar dos habitantes do palácio, Craig subtendia toda a humanidade.

Essa interpretação ampliada de *Hamlet*, repercutia, como era natural, na parte externa da montagem, na monumentalidade, generalidade, simplicidade e majestade decorativa,

A autocracia, o poder, o despotismo do rei e o luxo da vida palaciana, foram tratados por Craig em cores douradas, que chegavam à ingenuidade. Para isso ele escolheu o papel dourado comum, como os que se usam para enfeitar as árvores de natal infantis. Também foi de seu gosto o brocado barato e liso, cujo dourado também tem a marca do primitivismo infantil. Entre as paredes douradas, sobre um altíssimo trono em trajes e coroas de brocado dourado, estavam o rei e a rainha, e da altura do trono os seus mantos dourados desciam qual uma cascata de ouro. Naquele manto imenso, que pendia dos ombros dos soberanos e se estendia para baixo cobrindo toda a largura do palco, havia orifícios por onde aparecia um número infinito de cabeças, que olhavam de forma servil para o trono, como um mar dourado com ondas douradas, entre cujas cristas destacavam-se as cabeças dos cortesões, banhando-se no luxo de ouro do palácio. Mas esse mar de ouro ostentava o ordinário brilho teatral, pois Craig o mostrava sob luz baça, sob os raios bruxuleantes dos projetores, devido a que o manto real brilhava apenas por reflexos aterradores, sinistros. Imaginem o ouro coberto por tule negro. Esse era o quadro da grandeza real como o vê Hamlet nas visões atormentadas da sua solidão, depois da morte do pai amado.

Nessa cena inicial, a *mise-en-scène* de Craig era uma espécie de o *monodrama* de Hamlet. Mostrava-o sentado na parte dianteira, junto à balaustrada de pedra do palácio, absorto nas suas tristes meditações e vendo como que em sonho o luxo estúpido, devasso e desnecessário da vida palaciana do rei que ele tanto odeia.

Acrescente-se ao quadro descrito os sons das fanfarras atrevidas, insolentes e sinistras com suas inverossímeis consonâncias e dissonâncias, proclamando para todo o mundo a grandeza criminosa e a soberba do rei que acabava de subir ao trono. A música dessas fanfarras, como a de toda a peça, foi composta com um êxito extraordinário por Iliá Satz, que, como era hábito seu, antes de empreender o trabalho assistiu a todos os nosso ensaios e participou da elaboração cênica da peça.

Outro quadro inesquecível de *Hamlet* na montagem de Craig revelava até suas profundidades mais recônditas todo o conteúdo espiritual do momento representado. Imaginemos um corredor infinitamente longo que se estende do lado esquerdo dos bastidores passando pelo proscênio, aprofundando-se para o lado direito e perdendo-se no enorme edifício do palácio. As paredes se elevam a tal altura, que não se enxergava a sua parte superior. Estavam cobertas de papel dourado, e iluminadas pelos raios oblíquos do projetor. Por esta jaula estreita e longa, caminha meditabunda, silenciosa e solitária a figura negra e sofrida de Hamlet, refletida como num espelho, nas brilhantes e douradas paredes do corredor. Dos cantos o observa o rei dourado, rodeado de sequazes. Pelo mesmo corredor o rei dourado caminha mais de uma vez em companhia da rainha dourada. No mesmo lugar chega solene e ruidosamente um grupo de atores, em trajes brilhantes, policrômicos e arquiteatrais, com plumas longas . Plástica e elegantemente, de maneira cênica, marcham sob os acordes da música solene de flautas, címbalos, oboés, flautins e tambores. A processão leva sobre os ombros baús multicores cheios de trajes, pedaços da decoração de cores muito fortes, por exemplo, árvores de um ingênuo desenho medieval, concebido numa perspectiva falsa; outros conduzem bandeiras teatrais, armas, alabardas; outros tapetes e tecidos, quartos carregados da cabeça aos pés com máscaras teatrais trágicas e cômicas, e finalmente outros levam nas costas toda sorte de instrumentos musicais antigos. Todos em conjunto personificam a arte teatral maravilhosa e festiva: eles deliciam a alma do grande esteta e enchem de alegria o pobre coração aflito do príncipe da Dinamarca. Craig olha até os atores com os olhos de Hamlet: ao fazerem estes sua entrada no palco, Hamlet se mostra por um minuto o mesmo jovem entusiasta que era antes da morte do pai. Recebe com especial alegria os visitantes queridos no ramerrão do palácio; com eles lhe chega por um momento a luminosa alegria da arte, e ele se agarra a ela com ardor para aliviar o sofrimento da alma.

Hamlet sente a mesma excitação artística na cena com os atores, no seu reino dos bastidores enquanto se maquilam e se vestem, sob o tilintar e o afinar de certos instrumentos musicais. Na amizade com Apolo, Hamlet se sente no seu próprio ambiente.

No espetáculo no palácio, Craig desenvolve um grande quadro. O proscênio se tranformava em tablado para o espetáculo no palácio, enquanto o fundo representava uma espécie de platéia. Os atores separados do público por um enorme alçapão que existe no nosso palco de Moscou. Duas enormes colunas parecem fixar os contornos da boca da cena. Do palco do palácio uma escada ao alçapão e do outro lado deste sobe uma escada larga, que conduz ao trono alto onde estão sentados o rei e a rainha. De ambos os lados, ao longo da parede dos fundos os cortesãos estão sentados em várias fileiras. Como o rei e a rainha eles vestem roupas douradas com capas, semelhantes a estátuas de bronze. No proscênio aparecem atores em trajes de gala e, de costas para a nossa ribalta e de frente para o rei desenvolviam a sua peça. Ao mesmo tempo, no proscênio, escondidos do rei por trás de uma coluna, à vista dos espectadores, do Teatro da Arte, Hamlet e Horácio observam dos bastidores o que se passa com os que estão sentados no trono. O rei e os cortesãos estão mergulhados na escuridão e só um ou outro raio luminoso que sai aqui e ali lança um reflexo sombrio sobre as douradas vestes palacianas. Em compensação, Hamlet e Horácio, oculto nos bastidores como os atores, estão iluminados pela luz ofuscante que resplandece com as cores do arco-íris sobre as roupas dos comediantes. De repente o rei começa a tremer e Hamlet se lança como um tigre para baixo,

para o alçapão, isto é, do palco para os espectadores do espetáculo que se desenvolvia para o rei, precipitando-se para o monarca. Na sinistra escuridão surge uma confusão inimaginável. Em seguida, o rei passa correndo por uma nesga de luz, atravessando a parte dianteira do palco, seguido por Hamlet, em seu encalço como uma fera atrás da presa.

Não menos solene é a última cena, a do torneio. Muitas plataformas cênicas, escadas, colunas e novamente o rei e a rainha localizados no trono alto, enquanto embaixo, no proscênio, desenvolve-se a luta. O colorido traje de bufão de Osric é o grotesco cortês... Um combate encarniçado... Morte... o corpo de Hamlet estendido sobre uma capa negra... Ao longe, um bosque de lanças e bandeiras dos exércitos libertadores de Fortimbrás entrando no palácio. E ele mesmo, como um arcanjo que acabara de descer dos céus, sobe para o trono, a cujos pés jazem os cadáveres dos soberanos destronados... Os acordes solenes de uma marcha fúnebre penetram na alma; as gigantescas bandeiras claras dos vencedores arriam lentamente para cobrir com todas as honras o corpo de Hamlet, que jaz por terra com as feições iluminadas de grande purificador das indecências terrenas que decifrou os mistérios da existência neste vale de lágrimas...

Foi assim que, entre o brilho funesto do ouro e dos monumentais edifícios arquitetônicos, representou-se a vida palaciana que, se tornara um Gólgota para Hamlet. Sua vida espiritual transcorre em outro clima, envolta na mística que impregna todo o primeiro quadro desde a subida do pano. Os rincões misteriosos, as franjas de luz, as espessas sombras, os reflexos da luz do luar, os postos de guarda no palácio ... Confusos sons subterrâneos, ruídos surdos, coros de tonalidades sinistras; sons de vozes cantando fundindo-se com batidas subterrâneas, com o uivar do vento, com estranhos gemidos ao longe. Dos biombos cinzentos que representam os muros do palácio, separa-se a sombra do pai de Hamlet, que vaga lentamente à procura do filho. Mal se consegue notá-lo, pois suas vestes se confundem com a cor dos muros. Por um instante é como se a sombra se dissipasse, mas em seguida, caindo sob a luz, a meio tom do projetor, aparece novamente sobre o fundo do biombo, com uma máscara no rosto traduzindo sofrimento insuportáveis e as dores das suas torturas. Por trás do mesmo arrasta-se a cauda longa do manto. Os gritos dos vigias espantam a sombra que parece penetrar nos poros da muralha desaparecendo.

No quadro seguinte, que também transcorre no posto da guarda do palácio, Hamlet e seus camaradas estão escondidos em canhoneiras escuras, à espera da sombra. Mais uma vez a sombra indefinida deslizava pelo muro, confundindo-se com o mesmo, e o espectador, como o próprio Hamlet, mal se dá conta da sua presença.

A cena entre Hamlet e o pai se desenvolve no ponto mais alto da muralha do palácio, no fundo do céu claro iluminado pela lua, já que começa a ficar vermelha com o alvorecer. A esse lugar o morto levara o filho, para distanciar-se do inferno onde ele sofre e para ficar mais perto do céu para onde aspira o seu espírito. Os tecidos transparentes que cobrem o corpo do morto, filtram a luz, e no fundo do céu enluarado, parecem etéreos, sobrenaturais. Entretanto a figura escura de Hamlet, coberto com uma grossa capa de peles, mostra claramente que ele ainda está preso a este abjeto mundo material, a esse vale de lágrimas, e tenta inutilmente as alturas, em vão, procura decifrar o mistério da existência terrena e do que acontece no lugar de onde acabava de chegar a sombra do seu pai. Esta cena, é impregnada de um terrível misticismo.

O misticismo é ainda mais forte na cena do "Ser ou não ser" que não conseguimos realizar tal como a planejara Craig nos seus esboços. O longo corredor do palácio, desta vez sombrio, cinzento, perdeu aos olhos de Hamlet seu brilho anterior, agora completamente inútil. As paredes, é como se tivessem escurecido, e ao longo delas umas sombras funestas se arrastam de baixo para cima, vindas do inferno. Personificavam para Hamlet a vida odiosa terrena, aquela existência que começara para ele com a morte do pai e sobretudo depois ele mesmo olhara para o Além. Sobre a vida terrena Hamlet fala com horror e repugnância: "ser", isto é, continuar vivendo, significava para ele vegetar, sofrer, penar... No lado oposto ao de Hamlet, no esboço de Craig figura uma faixa de intensa luz, em cujos raios dourados ora bruxoleia, ora desaparece uma bela figura de mulher, prateada e luminosa, que o chamava com ternura para si. É o que Hamlet chama "não ser", isto é, não existir neste mundo vil; cortar a cadeia do sofrimento, ir embora, morrer... O jogo de luz das sombras escuras e claras, que transmite por imagens as vacilações de Hamlet entre a vida e a morte, tinha sido magistralmente traçado por Craig num dos seus esboços, que não conseguiu traduzir para a cena como diretor de cena.

Após nos transmitir os seus sonhos e planos, Craig viajou para a Itália, e eu, acompanhando por Sulierjitzki, comecei a pôr em execução as diretrizes do diretor de cena e iniciador da montagem. A partir deste momento começaram as nossas provações.

Que distância enorme entre sonho cênico leve e belo do pintor ou do diretor de cena e sua concretização cênica! Como são grosseiros todos os meios existentes de encarnação cênica! Como é primitiva, ingênua, insignificante a técnica cênica! Por que será que a inteligência humana é tão engenhosa quando se trata de criar meios para os homens se matarem uns aos outros na guerra ou quando se trata do conforto pequeno-burguês? Por que a mecânica é tão grosseira e primitiva onde o homem tenta satisfazer não às suas necessidades corporais e animalescas mas às melhores aspirações espirituais, que emanam das mais puras profundezas estéticas da alma? Neste campo não existe engenho. O rádio, eletricidade, raios de toda a espécie operam milagres em todas as partes, menos no teatro, onde poderiam encontrar uma aplicação absolutamente exclusiva pela sua beleza e expulsar definitivamente de cena as repugnantes tintas à base de cola, o papelão e os acessórios. Vamos torcer para que chegue logo o tempo em que, no espaço aéreo vazio, raios novos redescobertos nos desenhem espectros de tonalidades coloridas e combinações de linhas. Que venham outros raios para iluminar corpo humano, comunicando-lhe indefinição de contornos, uma incorporeidade e a configuração aspectral que tanto conhecemos em nossos sonhos e sem a qual é tão difícil nos elevarmos às alturas. Só então, com um espectro quase invisível da morte em imagem de mulher, poderíamos realizar a cena idealizada por Craig para o "Ser ou não ser". Aí ela talvez recebesse da nossa parte um enfoque realmente pitoresco e filosófico. Com os meios teatrais comuns, a interpretação estabelecida por Craig parecia do palco uma artimanha idealizada pelo diretor de cena, e só pela centésima vez nos convencia da impotência e grosseria dos meios cênicos que tínhamos à nossa disposição.

Por não conhecermos, além de Isadora Duncan, nenhuma outra atriz capaz de encarnar o espectro de uma morte luminosa, e não encontrando meios cênicos para representar as sombras negras da vida como as traçara Craig no seu esboço, fomos obrigados a renunciar ao plano da cena do "Ser ou não ser".

Mas nisto não terminavam as desilusões. Outra surpresa desagradável aguardava o pobre Craig. Foi impossível encontrar o material natural, por assim dizer, orgânico, para os biombos, que mais se aproximasse da natureza. Havíamos experimentado tudo: ferro, cobre e outros metais. Mas bastava calcular o peso desses biombos para desistirmos definitivamente de pensar em metal. Para colocá-los em cena teríamos de reconstruir todo o edifício do teatro e instalar motores elétricos. Tentamos com biombos de madeira e os mostramos a Craig, mas nem ele nem os operários do cenário se animaram a movimentar essa parede terrível e pesada que ameaçava cair a qualquer momento e esmagar todos os que estivessem no palco. Tivemos de reduzir mais as nossas exigências e trabalhar com biombos de cortiça. Mas até estes eram muitos pesados. Por último nos decidimos pelo pano teatral comum sem pintura, que servia de revestimento. Sua tonalidade clara, pouco correspondia ao clima sombrio do castelo. Não obstante, Craig se deteve nesses biombos, uma vez que podiam adquirir qualquer variedade de tons e semitons da iluminação elétrica que desapareciam totalmente no fundo escuro. O jogo de luz e suas manchas, era necessário para transmitir o estado de ânimo da peça e materializar as sensações cênicas de Craig.

Mas veio uma nova desgraça! Os enormes biombos eram instáveis e caíam. E bastava que um deles caísse sobre o outro para arrastá-lo na queda. O que não inventamos para torná-los estáveis e móveis! Havia muitos meios, mas todos requeriam construções cênicas especiais e reformulações arquitetônicas, para as quais já não dispúnhamos de meios nem tempo.

O deslocamento dos biombos exigiu longos ensaios com os operários. Mas a coisa não pegava: ora um operário aparecia inesperadamente no proscênio e aparecia ao público entre os biombos separados, ora formava-se uma brecha através da qual se tornava visível toda a vida de bastidores. Uma hora antes da estréia aconteceu uma verdadeira catástrofe. A coisa ocorreu assim: eu estava sentado na platéia ensaiando com os operários a última manobra de deslocamento dos biombos, que parecia estar dando certo.

Terminou o ensaio, as decorações estavam instaladas como o exigia o início do espetáculo e os operários foram dispensados

para tomar chá e descansar. O palco estava deserto e a sala em silêncio. De repente um dos biombos foi se inclinando, inclinando, esbarrou sobre outro, junto com este caiu sobre um terceiro, fez balançar um quarto, arrastou o quinto e, como se fosse um castelo de cartas, todos os biombos se espalharam pelo palco diante dos meus olhos. Ouviu-se o rangido das madeiras que se quebravam, do pano que se rasgava e no palco formou-se um montão amorfo que lembrava os escombros de um terremoto. Já haviam começado a chegar ao teatro alguns espectadores, quando que por trás da cortina desenvolvia-se um trabalho nervoso e apressado para consertar os biombos danificados. Para evitar uma catástrofe em pleno espetáculo, resolvemos não deslocar a decoração à vista do público e recorrer à ajuda tradicional da cortina, que ocultava de maneira grosseira porém segura o pesado trabalho de bastidores. Entretanto, que integridade e unidade teria dado a todo espetáculo a técnica de deslocamento da decoração engendrada por Craig!

Quando Craig regressou a Moscou, examinou o nosso trabalho com os atores. Gostou de tudo, assim como a individualidade de Kachálov, Knípper, Gzóvskaia, Znamienski Massalítinov, todos grandes figuras de escala universal. Tanto os atores como os figurantes trabalharam muito bem, porém... Interpretaram segundo as antigas técnicas do Teatro de Arte. Não consegui transmitir-lhes o novo que eu sentia, em cuja procura havíamos realizado tantas experiências. Por exemplo, eu lia para Craig cenas e monólogos das mais variadas peças, de diferentes maneiras, com diferentes procedimentos de interpretação. Evidentemente, lhe traduziam previamente o texto que eu lia. Demonstrei para ele a antiga maneira convencional de interpretar e ler francesa, a alemã, a italiana, a russa declamatória, a russa realista, e a moderna, a impressionista, muito em moda então. Não gostou de nada. De um lado protestava contra o convencionalismo que lembrava o teatro comum e, de outro, não aceitava a naturalidade cotidiana e a simplicidade, que privava da poesia à interpretação. Craig, como eu, desejava a perfeição, o ideal, isto é, uma expressão simples, vigorosa, profunda, elevada, artística e bela do sentimento humano vivo. E isto eu não lhe pude proporcionar. Eu repetia as mesmas experiências perante Sulierjitzki, mas este se mostrava ainda mais exigente que Craig, e interrompia à menor falta de sinceridade na transmissão, ao menor desvio da verdade.

Essas sessões foram importantes momentos históricos de minha vida na arte. Acabava de se compreender o desvio que se havia operado em mim: o desvio entre as motivações internas dos sentimentos criadores e sua encarnação pelo aparelho do meu corpo. Eu pensava que refletia fielmente o que vivia, mas na realidade o vivido era refletido numa forma convencional, adquirida no mau teatro.

Caí em dúvida em relação às minhas novas crenças e depois de experiências tão notáveis, passei não poucos meses e anos angustiado.

O trabalho do ator e os problemas da montagem de *Hamlet* foram os mesmos de *Um mês no campo:* expressar a força e profundidade das vivências da alma na forma mais simples da encarnação cênica. É certo que dessa vez não abolimos do jogo cênico todos os gestos, mas permaneceu uma grande discrição externa. Para esse objetivo, como na peça de Turguêniev, tivemos de dar grande atenção ao *trabalho com o papel.* Coube elaborar da forma mais minuciosa e profunda possível a essência espiritual da peça e de cada um dos papéis. Neste sentido, em *Hamlet* surgiram dificuldades consideráveis. Para começar, tornamos a nos deparar com paixões sobre-humanas, que devíamos encarnar em forma moderada e sumamente simples. A dificuldade deste problema nos fazia recordar a peça de Hamsun, *O drama da vida.* Por outro lado, na análise interna de *Hamlet* não achamos como na peça de Turguêniev, uma partitura totalmente pronta para a peça, e os papéis. Muitas cenas de Shakespeare exigem interpretação individual por parte de cada um dos atores. Para elaborar melhor a partitura e chegar ao veio de ouro da peça foi preciso desdobrá-la em pequenas partes . Disto a peça resultou tão esmiuçada, que já ficava difícil ver toda a peça na sua integridade. Se examinarmos e estudarmos cada pedra, cada tijolo em separado, não conseguiremos formar uma idéia de toda a catedral erigida com eles e sua cúpula voltada para o céu. E se partirmos em pedaços pequenos a estátua da Vênus de Milus e estudarmos em separado a orelha, o nariz, os dedos e as articulações, dificilmente entenderemos a maravilha artística dessa obra prima da escultura, a beleza e a harmonia dessa estátua divina. O mesmo aconteceu conosco: ao cortarmos a peça em pedaços, deixamos de vê-la e de viver com ela no todo.

E o resultado foi um impasse, foram novas frustrações, o desespero temporário e outros acompanhantes inevitáveis de quaisquer perquirições.

Percebi que nós, artistas do Teatro de Arte, aprendêramos alguns procedimentos da nova técnica interna, os havíamos aplicado com êxito em peças do repertório moderno, mas não tínhamos encontrado os procedimentos e meios adequados para transmitir peças heróicas de estilo elevado e, neste campo ainda tínhamos pela frente muitos anos de trabalho imenso e difícil.

O espetáculo descrito trouxe mais uma perplexidade às minhas pesquisas e ao meu trabalho. Quisemos fazer um espetáculo com a *mise-en-scène* mais simples e modesta, mas a encenação saiu excepcionalmente luxuosa, majestosa, exuberante, a tal ponto que a sua beleza saltava para o primeiro plano, empanando os atores com o seu esplendor. Assim, quanto mais procuramos simplificar o ambiente tanto mais notória é a sua presença e tanto mais se afigura pretensiosa e se ufana do seu primitivismo exibicionista.

O espetáculo teve grande sucesso. Alguns se extasiavam, outros criticavam, porém todos estavam emocionados excitados, discutiam faziam conferências, publicavam artigos e alguns teatros tomaram sorrateiramente de empréstimo a idéia de Craig, apresentando-a como sua.

## O ‘‘Sistema’’ Posto em Prática

Na época que estou descrevendo, meu ‘‘sistema’’ havia assumido, segundo me parecia, plenitude e harmonia, faltando apenas a aplicação à prática. Este aspecto não o empreendi sozinho, mas em estreita colaboração com meu amigo e ajudante no teatro, Leopold Antônovich Sulierjitski. Evidentemente, nós nos dirigimos em primeiro lugar aos nossos companheiros do Teatro de Arte de Moscou.

Entretanto eu ainda não havia encontrado as palavras verdadeiras que vão diretamente ao objetivo e logo convencem e abrem caminho não para a mente, mas para o coração. Pronunciava dez palavras onde devia encontrar-me com uma, porém de peso; entrava em detalhes e particularidades por antecipação onde precisava começar dando uma idéia do todo. Em vista destes erros, nosso primeiro ensaio foi um fracasso. Os artistas não se interessaram pelos resultados do meu longo trabalho de laboratório.

A princípio eu atribuía meu fracasso à preguiça deles, interesse insuficiente pelo seu trabalho e até à má vontade e intrigas, procurava inimigos ocultos e mais tarde me consolei com outro tipo de explicações, como esta: "O russo é muito trabalhador e enérgico, no campo do trabalho puramente externo, e físico. Obrigue-o a bombear água ou ensaiar cem vezes o mesmo papel, gritar a plenos pulmões, ficar tenso, excitar com as emoções superficiais a periferia do corpo, e ele fará tudo pacientemente sem reclamar, contanto que aprenda como *se faz* certo papel. Mas se você chega a tocar na sua vontade e lhe propõe um problema espiritual para lhe provocar no íntimo uma emoção consciente ou super consciente, obrigando-o a viver o papel você encontrará resistência, a tal ponto a vontade do ator não foi exercitada, é preguiçosa e caprichosa. A técnica intensa que prego e é necessária para a criação do *estado criador* correto, baseia-se nas suas partes principais, precisamente no processo volitivo. Eis porque muitos artistas são tão surdos aos meus chamados".

Anos a fio; em todos os ensaios, em todas as salas, corredores, camarins e nos encontros de rua eu preguei meu novo *credo* sem obter o mesmo êxito. Ouviam-me respeitosamente, guardavam um silêncio altamente significativo, afastavam-se e sussurravam ao ouvido:

"E porque ele mesmo passou a fazer pior os seus papéis? Seria muito melhor sem teorias! Outra coisa era como trabalhava antes, com simplicidade, sem bagagens!"

Tinham razão. Eu substituíra temporáriamente meu trabalho habitual de ator por confusas pesquisas de experimentador, e por isto retrocedi naturalmente como intérprete de papéis e peças. Isto todos observavam, não só meus companheiros mas também os espectadores. Esse resultado me deixava muito embaraçado e me era difícil não mudar o caminho de perquirições traçado. Mas eu — é verdade que vacilando muito — ainda me mantinha e continuava realizando as experiências, apesar de estarem erradas na maioria dos casos, a despeito de eu perder por causa delas a autoridade de ator e diretor de cena.

Contudo no auge do meu entusiasmo eu não podia e nem queria trabalhar de maneira diferente do que o exigia o meu novo envolvimento e minha descoberta. A teimosia me tornava cada vez mais impopular. Comigo trabalhavam contra a vontade, inclinavam-se para outros. Entre mim e a companhia ergueu-se uma muralha. Passei anos inteiros em relações frias com os artistas fechado no meu camarim, acusando-os de rotina, de ingratidão, de infidelidade e traição, e com obstinação ainda maior continuava em minhas perquirições. O amor próprio que com tanta facilidade se apodera dos atores, depositara-me na alma seu veneno letal, devido ao qual os fatos mais simples assumiam aos meus olhos um aspecto exagerado, errôneo, agravando ainda mais as minhas relações com a companhia. Os artistas sentiam dificuldades de trabalhar comigo, e eu, com eles.

Sem ter alcançado o resultado desejado entre meus companheiros, artistas e contemporâneos, eu e Súler nos dirigíamos aos jovens selecionados entre a chamada *corporação de colaboradores,* isto é, os figurantes do teatro e também os alunos da sua escola.

A juventude crê sem verificar. Por esta razão os jovens nos ouviam com entusiasmo e isto nos dava ânimo. Começaram as aulas do meu "sistema", gratuitas, evidentemente. Por motivos diversos o empreendimento não prosperou. Além disso, os jovens estavam sobrecarregados de trabalho no teatro.

Depois do segundo fracasso, eu e Sulierjitzki resolvemos transferir nossas experiências para uma das escolas particulares que existiam (a escola de A. I. Adáchev), e ali organizaram aulas segundo minhas instruções. Em alguns veio o resultado: muitos dos alunos de Suler foram aceitos no teatro. Entre eles figurava Evguêni Bagratiônovich Vakhtângov, a quem caberia desempenhar um papel muito importante na história do nosso teatro. Como um dos primeiros pupilos do "sistema", ele foi o seu partidário e propagador apaixonado.

Acompanhando o trabalho de Sulierjitzki na escola Adáchev e ouvindo a opinião dos alunos, alguns dos incrédulos nos procuraram e pediram uma oportunidade de estudar pelo "sistema". Entre os que aderiram estavam os artistas que mais tarde ganharam celebridade na Rússia e no exterior: M. A. Tchékhov, N. F. Kolin, G. M. Khmara, A. I. Tcheban, V. Gotóvtzev, B. M. Suchkêvich, a S. V. Guiatzíntova, S. G. Birman e outros.

Naquele período de meus trabalhos com Sulierjitzki, isto é, na temporada de 1910-1911, o Teatro da Arte iniciou a montagem da peça de Tolstói "*O cadáver vivo*". Há na peça muitos papéis pequenos, que foram distribuídos entre os jovens que trabalhavam comigo e Sulierjitski.

Enquanto me ocupava do "sistema" criei a minha linguagem, a minha terminologia, que nos determinava em palavras, os sentimentos a serem vividos e as sensações criadoras. Os termos que, havíamos criado que passaram a incorporar o nosso uso cotidiano, eram compreensíveis apenas para nós, iniciados no "sistema", mas não para os outros artistas. Isso era importante para alguns, e ao mesmo tempo, irritação, oposição, inveja e ciúmes em outros. Graças a isto formaram-se duas correntes: uma para o nosso lado, outra no sentido oposto. Vladímir Ivánovich o captou e num dos ensaios dirigiu-se a toda companhia com um grande discurso, insistindo em que meus novos métodos de trabalho fossem estudados pelos artistas e adotados pelo Teatro, como guia do trabalho posterior. Com este objetivo e antes de empreender o trabalho da própria peça, Vladímir Ivânovich me pediu para expor detalhadamente a toda a companhia o meu chamado "sistema", para com base nele iniciarem os ensaios. Senti-me profundamente comovido pela ajuda que me prestava meu antigo companheiro e até hoje devoto a ele o mais profundo agradecimento.

Contudo eu ainda não estava suficientemente preparado para a difícil tarefa que me colocavam e por isto não cumpri satisfatoriamente a missão. Como é natural, os artistas não se entusiasmaram como eu gostaria. Além do mais eu não tinha razão ao esperar o reconhecimento pleno e imediato. Era impossível exigir de homens experientes a mesma postura diante do novo que encontrara entre os alunos jovens. O selo virginal e intacto da juventude recebe tudo o que se semeia na sua alma; mas os artistas consumados, com técnica elaborada na longa experiência, querem, como é natural, verificar pessoalmente e a priori o novo e fazê-lo passar através do seu próprio prisma artístico. Não podem aceitar em bloco o alheio.

Em todo caso, o que no meu "sistema" tinha recebido forma acabada e elaborada, foi por eles aceito com seriedade e reflexão. As pessoas experientes compreendiam que eu lhes propunha apenas uma teoria e que o próprio artista devia transformá-la na sua segunda natureza, através do trabalho longo, do hábito e da luta, e levá-la à prática por via natural. Sem perceber, cada um levou como pôde em conta o que eu sugeri e a seu modo elaborou o que percebeu. Mas o que em mim ficava incompleto, confuso e vago, era sujeito a uma severa crítica por parte dos artistas. Eu deveria alegrar-me com a crítica e aproveitá-la, mas a teimosia e a intolerância próprias da minha pessoa me impediram de avaliar corretamente os fatos.

Foi bem pior o fato de que alguns artistas e alunos adotaram a minha terminologia sem terem verificado o seu conteúdo, ou me entenderam com a cabeça, mas não com o sentimento. E pior ainda era que isto os satisfazia plenamente e eles logo puseram em prática as palavras ouvidas e começaram a ensinar pretensamente pelo meu "sistema".

Eles não entendiam que o que lhe dizia não podia ser adotado, dominado nem em uma hora e nem num dia, mas era necessário estudar sistemática e praticamente, durante anos, a vida inteira, constantemente transformando o concebido em habitual, deixando de pensar no assunto e esperando que ele se manifestasse de maneira natural, espontânea. Para isso era necessário o hábito, segunda natureza do artista; faziam-se necessários exercícios semelhantes àqueles que faz cada cantor preocupado com a afinação da sua voz, cada violonista e violoncelista que trabalha em si mesmo o verdadeiro tom artístico, cada pianista que desenvolve a técnica dos dedos, cada bailarino que prepara seu corpo para as danças e movimentos plásticos, etc.

O conjunto de todos esses exercícios sistemáticos não foi efetuado nem naquele período nem agora; o chamado "sistema" foi adotado de ouvido e por isso não deu até hoje os resultados verdadeiros que se poderiam esperar.

Além do mais, em outros casos a percepção superficial do *sistema* deu resultados opostos, negativos. Por exemplo, alguns atores experientes, que aprenderam a concentrar-se pelo *sistema*, passaram a promover seus antigos equívocos com atenção redobrada, clareza e floreios. Incorporaram à palavra *sistema* suas sensações e hábitos de ator, resultando daí os antigos clichês impregnados de ofício artesanal. Eles os adotaram com o novo a que se refere o *sistema* e se acalmaram, uma vez que o ator se sente à vontade no clima dos clichês de rotina. Esses atores insensíveis estão certos de que entenderam tudo e que o *sistema* lhes trouxe muito proveito. Agradecem-me de maneira comovente e elogiam a descoberta, mas "tais elogios são uma pedra no meu sapato".

Seja como for, depois do discurso de Vladímir Ivânovitch, memorável para mim, meu *sistema* foi adotado oficialmente pelo teatro.

# O Primeiro Estúdio do Teatro de Arte

Após as primeiras experiências de aplicação prática do sistema, eu e Sulierjitski chegamos à mesma conclusão a que alguns anos antes a prática levara a mim e a V. E. Meierhold, ou seja, de que o trabalho de laboratório não pode ser realizado no próprio teatro com espetáculos diários, em meio a preocupações de ordem orçamentária, a difíceis problemas artísticos e as dificuldades práticas de um grande empreendimento.

É pouco provável que os espectadores que freqüentam o teatro e os leitores que lêem este livro saibam a respeito do grande trabalho criador dos meus talentosos companheiros e colaboradores do Teatro de Arte de Moscou, como M. P. Lílina, O. L. Knípper, M. A. Samárova, M. G. Savítskaia, E. M. Raiévskaia, E. P. Murátova, N. S. Butovaia, M. P. Grigórieva, I. M. Moskvin, V. I. Katchálov, V. F. Gribúnin, L. M. Leonídov, V. V. Lujski, A. R. Artem, A. L. Vichnievski, G. S. Burdjálov, N. G. Alieksândrov e todos os outros participantes na criação da nossa empresa. Não foi nada fácil levar adiante. A cada montagem o nosso teatro deparava com a exigência de perspicácia renovada e novas descobertas.

Por sua natureza ampla, o espectador russo não conhece limites para suas necessidades, o máximo possível. Ele "castiga a quem ama", injuria e exalta além da medida, não leva em conta o cansaço nem as possibildades materiais de uma empresa, privada como era o nosso teatro, que não recebia quaisquer subsídios.

As exigências que nos faziam eram maiores do que as exigências apresentadas aos melhores teatros do mundo subsidiados pelo Estado. Para nos mantermos nas alturas conquistadas, tínhamos de trabalhar além do que nos permitiam as forças, e esse excesso de trabalho provocou doenças cardíacas e outras doenças em alguns dos nossos e levou outros ao cemitério. A ajuda e o apoio das forças jovens, que deviam preparar o estúdio, eram necessários e inadiáveis.

Movido por essas idéias e apesar das lições que a vida me dera antes, resolvi mais uma vez tentar a sorte criando um estúdio para jovens fora do Teatro de Arte.

Colocou-se em primeiro lugar o problema do aluguel de um local para o estúdio. Aqui coube um papel imenso a Vladímir Ivânovitch, àquela altura diretor individual do Teatro de Arte com poderes ilimitados, que usou de sua autoridade e resolveu a questão do crédito para o estúdio, e no verão deixou a aldeia com o propósito de encontrar um local para este. Visando a evitar crescimento demasiado nos primeiros tempos, ele alugou apenas uma sala grande de dois pequenos quartos no andar superior de um prédio na Rua Tvierskaia (onde antes havia o cinema Lux e ultimamente instalou-se o teatro V. F. Komissarjévskaia). Por um estranho acaso, aqueles quartos foram outrora habitados pela própria V. F. Komissarjévskaia, e eles faziam parte da antiga sede grande da Sociedade de Arte e Literatura, onde iniciei minha carreira de ator. Precisávamos de pequeno espaço não só por considerações materiais, mas também artístico-pedagógicas. A prática nos mostrou que um aluno com vontade criativa, sentimento, temperamento, técnica, voz, dicção, etc. ainda em processo de consolidação não deve esforçar-se em excesso nos primeiros tempos para evitar desvio indesejável e depressão. Uma cena de grandes dimensões exige mais do que pode dar um artista incipiente, ela violenta. A princípio o jovem artista precisa de um pequeno estabelecimento, de tarefas artísticas dentro de suas forças, de exigências modestas e um espectador favorável.

O artista jovem não deve forçar a voz ainda não consolidada, o temperamento, a técnica. As dimensões do teatro não devem obrigá-lo a exagerar os sentimentos, sobrecarregando os nervos, nem levá-lo a "*fazer das tripas coração*" a fim de agradar o grande público. O jovem ator do estúdio deve representar sempre sob acompanhamento do seu orientador e receber após cada espetáculo as correções e explicações que transformam a exibição pública em aula prática.

Com o tempo, quando os dotes físicos e espirituais do ator estiverem consolidados, depois que ele fizer o seu próprio papel em uma peça dezenas ou centenas de vezes dentro das condições do estúdio, então ele pode ser transferido sem risco nem perigo para o grande palco, inicialmente num papel já interpretado, depois num papel novo. Nessa nova fase da sua evolução, será de suma importância para ele contracenar com atores experientes, estar ao seu lado nos mesmos tablados, comunicar-se com eles à vista do grande público, tentar com eles responder às grandes questões estéticas. Eu mesmo tive oportunidade de conhecer essa utilidade, contracenando (pena que poucas vezes) com grandes artistas como G. N. Fiedótova, M. N. Iermólova, O. O. Sadóvskaia, P. A. Strepiétova e outros.

Uma vez convertido em ator do Teatro de Arte de Moscou, o egresso do estúdio devia tornar-se um apoio para os velhos, seu substituto e, com o tempo, sócio comanditário da empresa, que naquele tempo havíamos entregue aos artistas como propriedade plenamente sua.

Entretanto, ao passar para o principal, o pupilo do estúdio não deve romper a antiga ligação, uma vez que no tempo livre pode ser ali um ator, um diretor de cena, professor ou experimentador que realiza as suas experiências e buscas.

Sulierjitski assumiu a direção artística e administrativa do estúdio com diretrizes minhas.

No novo estúdio reuniram-se todos aqueles que desejavam aprender pelo meu "sistema". Passei a ministrar-lhes curso completo, uma vez que eu o havia elaborado naquele período. Infelizmente eu não podia dedicar muito tempo às aulas no novo estúdio, mas Sulierjitski trabalhava intensamente por mim, fazendo, com indicações minhas, toda sorte de exercícios de criação do estado criador, de análise do papel e composição da partitura volitiva sobre as bases da seqüência e da lógica dos sentimentos.

Paralelamente às aulas, ensaiava-se para exibição pública a peça *Morte da esperança.* Os trabalhos preparatórios eram orientados por R. V. Boleslavski, ficando a cargo de Sulierjitski fazer o espetáculo para o público.

Os ensaios encontravam um forte obstáculo nas atividades que os artistas desempenham no teatro, onde estava em fase apressada de conclusão a montagem de uma nova peça. Havia momentos em que parecia impossível conciliar as aulas dos jovens artistas em dois locais, o que nos forçava a abrir mão dos espetáculos do estúdio e outros trabalhos. Num momento de hesitação anunciei decididamente a todos os alunos do estúdio: "O espetáculo deve acontecer custe o que custar, mesmo que tenhamos de fazer o impossível. Lembrem-se de que todo o nosso futuro depende deste espetáculo. Vocês devem ter o seu "Púchkino", como outrora nós tivemos antes da fundação do Teatro de Arte de Moscou. Se não for possível preparar o espetáculo durante o dia, ensaiem-no à noite, até o amanhecer". Foi o que fizeram. O espetáculo foi exibido para mim, depois para todos os artistas do Teatro de Arte, dirigido por Niemiróvitch-Dântchenko e o famoso pintor A. N. Benois. O espetáculo-prova foi um sucesso absoluto e revelou com muita evidência no trabalho dos jovens atores uma simplicidade e uma profundidade na representação que nunca víramos antes. Não foi sem fundamento que atribuí esta novidade ao nosso trabalho baseado no "sistema".

Depois começaram os espetáculos públicos com venda de ingressos, e o dinheiro arrecadado dava para sustentar materialmente o jovem estúdio. Por ora nem se podia falar de pagamento aos jovens atores; eles trabalhavam de graça. No ano seguinte, quando o estúdio mereceu o reconhecimento definitivo, o Teatro de Arte de Moscou deu-lhe uma vasta ajuda e o incorporou ao seu orçamento. A partir daí ele passou a chamar-se *Estúdio do Teatro de Arte de Moscou,* e mais tarde, após surgirem instituições similares, passou a denominar-se *Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou.*

O feito artístico supremo do Primeiro Estúdio foi a encenação da peça de Dickens *O grilo do forno,* adaptada para o palco por B. M. Suchkiêvitch, que participou também da montagem. *O grilo* deu ao Primeiro Estúdio o mesmo que *A gaivota* deu ao Teatro de Arte de Moscou.

Sulierjitski entregou todo o coração a esse trabalho. Deu-lhe muitos sentimentos elevados, força espiritual, bom vocabulário, convicções acolhedoras, belos sonhos com que alimentou todos os participantes, tornando o espetáculo inusitadamente íntimo e comovente. A peça exigia dos atores não uma interpretação comum, mas um interpretação especialmente íntima, que tocasse diretamente o coração do espectador.

Talvez tenham soado pela primeira vez nesse espetáculo aquelas notas afetuosas e profundas do sentimento supraconsciente, na medida e na forma em que eu havia sonhado. Essas nuances se perdiam e não chegavam ao espectador no grande espaço do teatro apinhado e mal acolhedor, onde o ator é forçado a elevar e forçar a voz e enfatizar de forma teatral a interpretação.

Muito se escrevia sobre o jovem Estúdio, muito se falava nos jornais, em sociedade, no teatro; às vezes o apontavam como exemplo para nós, artistas velhos, que sentíamos crescer ao nosso lado um concorrente e, como se sabe, a concorrência é o melhor veículo do progesso.

Desde então os artistas do Teatro de Arte de Moscou passaram a dar grande atenção ao que se lhes dizia sobre o novo enfoque à criação. Aos poucos minha popularidade começava a renascer.

Os trabalhos no Primeiro Estúdio se desenvolviam bem sob a talentosa direção de L. A. Sulierjitski, um homem de idéias, um tolstoiano. No teatro ele também exigia que seus participantes e alunos servissem à arte. Deste aspecto, evidentemente, ele tinha de minha parte o mais caloroso apoio. Toda falta de educação, grosseria ou ato incorreto dos pupilos do Estúdio lhe feria o coração; desentendia-se com eles, persuadia-os, ensinava com palavras e seu exemplo pessoal, educava aquela geração que, por injunção das condições políticas e sociais, não forjou em si mesma a disciplina e a postura necessárias. Aliás, eles receberam certo treino teatral ainda quando serviam no Teatro de Arte. Quase todos participaram centenas de vezes de cenas populares. O trabalho duro do simples colaborador forjou neles a consciência do dever, questão indispensável no teatro. Mas precisam ser reeducados em muitos aspectos. Súler assumiu esse trabalho e lhe devotou toda a alma e os nervos, o que lhe custou a saúde, pois os médicos já haviam diagnosticado nele uma nefrite negligenciada adquirida no Canadá.

Não é fácil educar pessoas já adultas, que querem ser independentes e ensinar os outros. Por sorte, porém, Súler era de natureza jovial, leve, alegre. Suas reprimendas e sermões misturavam-se com brincadeiras e bobagens que ninguém sabia fazer melhor. É impossível enumerar todas as bobagens e molecagens que ele engendrava não só no tempo livre mas também nos ensaios, quando isto se fazia necessário para refrescar o clima. Eis uma dessas brincadeiras: um aluno jovem e de talento do estúdio caía facilmente em desespero pelo menor fracasso no trabalho. Mas bastava que o acariciassem, elogiassem, que lhe assegurassem de que tinha grande talento para que o desanimado jovem recobrasse o ânimo. Querendo evitar a repetição dos mesmos estímulos Súler fez um cartaz com a inscrição: "Um fulano pupilo deste estúdio tem muito talento". O cartaz foi pregado num pau, e na menor dúvida do pupilo era levado solenemente para a sala do ensaio. O processo de abertura da porta e o aspecto cômico-sério de quem carregava o cartaz provocavam gargalhada e alegria geral. A atmosfera do ensaio ficava descarregada, o pupilo se alegrava e o trabalho prosseguia com novo ânimo.

Sulierjitski sonhava em criar junto comigo algo semelhante a uma ordem espiritual de artistas, cujos integrantes deviam ser pessoas de concepção sublimes, idéias amplas, vastos horizontes, conhecedoras da alma humana, que aspirassem a objetivos artísticos nobres e fossem capazes de sacrificar-se por uma idéia. Sonhávamos em alugar uma fazenda ligada à cidade por bonde e estrada de ferro. Poder-se-ia construir junto à casa grande um palco e uma platéia, onde deveriam realizar-se os espetáculos do estúdio. Nas casas de fundo desejávamos distribuir os atores, e para os espectadores era necessário construir um hotel, sendo que o visitante recebia junto com a entrada o direito a um quarto para pernoitar. Os espectadores deviam chegar antes do espetáculo. Após um passeio pelo belo parque junto à casa,descansar, almoçar no refeitório geral que os pupilos do estúdio manteriam, sacudir a poeira da capital e limpar a alma, o espectador deveria ir ao teatro. Em tal aspecto ele apareceria bem preparado para receber as impressões artísticas-estéticas. Os recursos para esse Estúdio fora da cidade viriam não só dos espetáculos, mas também da fazenda. Durante o plantio e a colheita da primavera e do verão, os próprios alunos do Estúdio deveriam fazer todos os trabalhos agrícolas. Isto teria grande importância para o ânimo geral e a atmosfera de todo o Estúdio. As pessoas que se encontram diariamente no clima nervoso dos bastidores, não podem estabelecer relações estreitas e amigáveis, indispensáveis a uma comunidade de artistas. Mas se além da vida de bastidores essas mesmas pessoas se encontrarem na natureza no trabalho comum da terra, ao ar livre, sob os raios do sol, suas almas se abrirão, os maus sentimentos evaporarão e o trabalho físico comum contribuirá para a sua união. Durante os trabalhos agrícolas da primavera e do outono, a atividade teatral seria interrompida para renascer após a colheita do trigo. No inverno, no tempo livre da criação, os próprios pupilos deveriam trabalhar na montagem das peças, ou seja, deveriam pintar decorações, costurar trajes, fazer maquetes, etc. A idéia do trabalho com a terra era um sonho antigo de Sulierjitski; este não podia viver sem a terra e a natureza, especialmente na primavera . O lado agrícola do hipotético Estúdio deveria, por isto, ser desenvolvido sob os cuidados imediatos do próprio Sulierjitski.

Evidentemente, esse projeto não saiu dos sonhos, entretanto acabamos conseguindo pôr em execução uma parte dele.

Na costa do Mar Negro na Criméia, a algumas *verstas* da cidade de Evpatória, comprei terras numa magnífica praia de areia e coloquei-as à disposição do Estúdio. Com dinheiro arrecadado em espetáculos dados em Evpatória, construímos naquelas terras prédios de natureza social, um pequeno hotel, uma cavalariça, um estábulo, depósitos para instrumentos agrícolas, sementes, víveres alimentícios, reservas, sótãos para a conservação de carne e leite, etc. Cada pupilo deveria construir com suas próprias mãos a casa que se lhe concedia para morar nos dias difíceis.

Durante dois ou três anos um grupo de pupilos do Estúdio, dirigidos por Sulierjitski ia para Evpatória durante o verão, onde levava vida primitiva, sem teto. Os próprios integrantes do grupo carregavam e lavravam as pedras para a construção dos edifícios de função pública, levantavam provisoriamente as paredes exatamente da forma como as crianças levantam casinhas com cubos: em vez de telhado, uma lona, em vez das portas e dos caixilhos das janelas, tapetes e cortinas de pano; servia de piso a areia da própria praia, e no interior da casa formava-se um ambiente acolhedor com divãs de pedra e cadeiras cobertas de travesseiros, como nos castelos medievais com as paredes revestidas de pano, lanternas chinesas iluminando os cômodos à noite. Toda a comunidade de homens primitivos andava seminua e naturalmente bronzeada do sol. Sulierjitski repetia as suas técnicas com os *dukhobori* no Canadá, estabelecia um regime severo. Cada pupilo do Estúdio tinha a sua obrigação social: um era o cozinheiro, o outro o cocheiro, esse se ocupava da parte administrativa, aquele era o barqueiro, etc. A fama dos homens primitivos espalhou-se por toda a Criméia e atraía curiosos, que organizavam excursões para ver os selvagens pupilos do Estúdio do Teatro de Arte de Moscou.

Mais uma vez em minha vida tive de retomar as minhas buscas no campo da decoração e dos princípios da montagem da cena externa. A revisão das possibilidades do teatro se devia desta vez à necessidade de construção da cena para o Estúdio no quarto por nós alugado, com teto baixo. Queríamos que ela não lembrasse as cenas pobres dos espetáculos amadores domésticos, nos quais não se sente seriedade, queríamos que se impusesse pela originalidade da solução do problema levantado.

A questão se complicava pelo fato de termos de contar com os meus recursos materiais demasiado parcos. Num quarto baixo não dava para construir os tablados teatrais comuns, uma vez que os atores que ali ficassem em pé bateriam com a cabeça no teto. Por isto, em vez de colocar os atores no lugar elevado, fomos forçados a colocar ali os próprios espectadores. Acomodados nos tablados improvisados e sentados nas primeiras filas, os espectadores ficavam acima do nível do chão do palco e por isto podiam ver bem os atores, sem encobrí-los uns dos outros com as suas costas. Por sua vez, com essa combinação saía ganhando o próprio palco, uma vez que sem o tablado a sua altura era suficiente. Os espectadores das primeiras filas não estavam separados dos atores pela balaustrada nem pela ribalta (o teatro era iluminado de cima). Só nos entreatos, a cortina de pano que se abria para os lados encobria o palco dos espectadores.

A proximidade entre atores e espectadores os unia. Os espectadores tinham a impressão de estarem no mesmo cômodo onde atuavam os personagens e assistirem por acaso ao que se desenrolava na peça. Nessa intimidade residia um dos encantos maiores do estúdio.

Nem se podia falar das decorações do tipo comum, pois seria impossível levá-las ao andar superior do grande edifício onde ficava o estúdio. Além do mais, ali não havia lugar para guardá-las no palco nem no pequeno quarto ao lado, que os tabiques haviam dividido em camarins para os artistas.

Em vez das tradicionais decorações, introduzi naquele momento o sistema de feltros e panos, que naquele tempo eram até certo ponto novidade. Arrumados uns sobre os outros no canto do quarto como lençóis nos armários, os panos ocupavam o mínimo de espaço. A cada pano prendemos uns ganchinhos e enfiamos paus, que os levantavam e prendiam a uma tela de metal que cobria o teto. Os ganchos podiam ser presos em qualquer lugar, para dar o contorno desejado ao cômodo montado no palco.

Mais tarde, quando o Primeiro Estúdio mudou-se para um local mais amplo (situado na atual Praça dos Sóvietes), o sistema de panos foi aperfeiçoado.

O novo tipo de cena precisava de novos recursos de montagem que tive de procurar. Para *A décima segunda noite* de Shakespeare, por exemplo, onde há muitas cenas, inventei um tipo especial de cortina disposta não no sentido da largura mas da profundidade do palco. Com o seu auxílio eu escondia uma decoração instalada na metade esquerda do palco e ao mesmo tempo abria outra decoração, preparada no lado oposto. Enquanto a ação se desenvolvia ali, preparava-se uma nova decoração atrás da cortina, no lado esquerdo do palco.

Quando montei *A estória de Ivã Bobo,* de Tolstói (com um palco do mesmo tipo no Segundo Estúdio), inventei plataformas móveis para reduzir os entreatos entre numerosas cenas. Enquanto os atores trabalhavam numa das plaformas, outra estava sendo instalada nos bastidores. Quando o palco ficava escuro, uma plataforma era empurrada para os bastidores e outra colocada no seu lugar.

No segundo ato da peça de Andrêiev, *Mocidade,* na qual a decoração representa uma cena de estrada de ferro na orla de um bosque denso, usei veludo preto. Usamos tiras especiais, toalhas e trapos para representar as partes das árvores que aparentemente se projetavam para a frente e caíam na faixa iluminada pela lua. O próprio veludo, que lhes servia de fundo, desenhava na imaginação do espectador a profundidade infinita do bosque, criando a perspectiva de um cenário minúsculo. Para intensificar ainda mais a sensação de distância, coloquei atrás do fundo de veludo um caixão revestido do mesmo veludo, com furos por onde apareciam luzes criando a ilusão das luzes distantes da estação ferroviária. Assim, a decoração era formada de alguns trapos e um caixão com fundo aveludado. Desenvolvi amplamente esse princípio para a montagem irrealizada da peça *A rosa e a cruz,* de Alieksandr Blok.

Até que ponto as novas técnicas de montagem externa do estúdio eram cênicas podemos julgar pelo seguinte fato. Certa vez, examinando as virtudes e os defeitos dos trabalhos cênicos de diversos pintores russos e estrangeiros voltados para os fins do teatro e particularmente dos artistas, fiz a um famoso pintor e conhecedor de pintura a seguinte pergunta:

"Que tipo de decoração você considera mais adequada a servir de fundo ao ator? Qual o tipo de decoração que melhor corresponde aos fins cênicos do nosso teatro?"

Bastante tempo se passou.

"Sei! — respondeu-me solenemente o célebre pintor ao nos encontrarmos por acaso. — As decorações mais adequadas aos fins do teatro foram apresentadas na montagem de *O grilo* no Primeiro Estúdio"

As decorações e o ambiente aqui referidos eram muito simples. Objetos acessórios como prateleiras com objetos diversos ou um armário com louças tinham sido pintados sobre madeira compensada e serrados pelos contornos. Quase toda a decoração tinha sido feita pelos pupilos do Estúdio, entre os quais, diga-se de passagem, havia também um pintor. É claro que não se podia dizer que era uma decoração artística em termos de pintura e cores, mas de certa forma era cênica a seu modo.

Quando aquele pintor célebre passou a fundamentar a opinião que me externara, apontando diversas minúcias da nossa decoração de *O grilo,* entendi que meu interlocutor achava mais adequado justamente o que os próprios artistas haviam feito por convicção interior, segerida pelos fins artísticos de um ou outro papel e de toda a montagem em geral. Isto mais uma vez me confirmou que o teatro não precisava simplesmente de um artista-pintor, que o pintor que trabalhasse no teatro devia ser, pelo menos um pouco, diretor de cena que entendesse os fins e os fundamentos da nossa arte e técnica.

Não vou falar do último período de existência do Primeiro

Estúdio, porque nesse momento não tive participação direta na vida artística do Estúdio. Firme sobre os pés, ele passou a ter vida artística independente e finalmente transformou-se em MKHAT-2 (Segundo Teatro de Arte de Moscou). Neste livro não me é possível falar de muitos momentos na vida do Teatro de Arte de Moscou, desvinculado de minha evolução artística pessoal, e nem sequer daqueles momentos em que deverão deter-se com atenção especial os historiadores desse teatro em face da imensa importância que eles tiveram. Devo omitir igualmente o exame da atividade artística daquelas pessoas que podem ser consideradas nossas pupilas.

Após o Primeiro Estúdio surgiu o Segundo, formado a partir de uma escola particular de drama dos nossos artistas N. G. Alieksândrov, N. O. Massalitínov e N. A. Podgorni. No último ano anterior ao seu fechamento, saiu dali uma série de jovens bem dotados, entre os quais A. K. Tarássova, M. A. Krijanóvskaia, E. I. Kornakova, R. N. Maltchânova, N. O. Batálov, V. A. Vierbitski e outros. Eu e V. L. Mtchediélov, já falecido, reunimos todos num estúdio, que eles levaram adiante por conta própria, uma vez que eu já não podia prestar-lhes apoio material. Encenaram para o espetáculo de estréia a peça de Zinaída Guippius *O anel verde*, e esse espetáculo definiu o destino do estúdio. Este logo se firmou em suas próprias pernas... No outono de 1924 as suas forças artísticas se incorporaram à nossa companhia teatral e hoje representam a sua nova geração, que já se revelou bastante nas nossas últimas montagens.

Simultaneamente ao Segundo Estúdio formou-se e ramificou-se sob a direção de E. B. Vakhtângov o Terceiro Estúdio (hoje Teatro Vakhtângov), que também esteve unido ao Teatro de Arte de Moscou. Veio depois o Quarto Estúdio, hoje denominado Teatro Realista, integrado por artistas do nosso teatro que, por motivos diversos, não encontraram entre nós aplicação suficiente de suas capacidades e fundaram uma companhia regional, preenchendo uma grande carência.

Por último, não passo omitir o surgimento do Estúdio Musical do Teatro de Arte (atualmente Estúdio Musical Niemiróvitch-Dântchenko), que Vladímir Ivânovitch organizou e dirigiu, e produziu várias encenações maravilhosas. Mas eu não participei de sua atividade artística, assim como da atividade do Terceiro e do Quarto Estúdio, daí não ter condições de me deter nela e na atividade destes. Falar sobre eles de passagem significaria não lhes dedicar um tratamento sério adequado.

Pelos mesmos motivos omiti aqui a atividade artística do Estúdio Judeu Habímah, dirigido por N. L. Tsemakh, onde, a pedido meu, o hoje falecido E. B. Vakhtângov trabalhou vários anos como professor e depois como diretor de cena.

Posso falar ainda menos do Estúdio Armênio, fundado sob a direção de S. I. Khatchatúrov, diretor de cena do Primeiro Estúdio, ou de alguns seguidores nossos no exterior como a famosa atriz polonesa S. Vissótskaia (Stanislávskaia), que organizou antes da guerra em Kíev o seu estúdio à semelhança do Primeiro Estúdio. Não posso falar tampouco daqueles que hoje trabalham no teatro da Bulgária, que nos foram enviados pelo primeiro governo búlgaro e durante muitos anos foram colaboradores do nosso teatro ou alunos da nossa escola.

## *Os Kapústniks* e O Morcego*

O Teatro de Arte de Moscou ramificou-se não só no campo do drama, mas também em outro diametralmente oposto: a paródia e os gracejos.

Isto ainda se refere aos tempos da Sociedade de Arte e Literatura, onde se organizavam saraus de paródia e gracejos. Pertenciam ao mesmo gênero os "saraus alegres" organizados no Teatro de Arte de Moscou em diferentes épocas: em 1902, no galpão de ensaios na rua Bojedomka, em 1903, atendendo a vontade de

*Sarau de atores e estudantes com números jocosos e paródias, que têm origem nos antigos festejos do corte do repolho (N. do T.).

Tchékhov, no Teatro de Arte de Moscou durante os festejos do Ano Novo, em 1908 ali mesmo, ao témino das comemorações do décimo aniversário do Teatro de Arte.

No dia 9 de fevereiro de 1910 realizou-se o primeiro *kapûstnik* pago, com a arrecadação destinada aos artistas mais necessitados do teatro.

Esse sarau e outros afins, de natureza mais ou menos idêntica, eram preparados durante vários dias. Trabalhava-se em toda parte: nos camarins, corredores, em todos os cantos, durante os espetáculos, nos intervalos e toda a noite. Considerando a energia que o teatro dispendia nessa atividade, os resultados obtidos num prazo curto eram às vezes impressionantes.

A noite de véspera do *kapûstnik* transformava todo o teatro, deixando-o irreconhecível. Todas as poltronas da platéia eram retiradas, sendo substituídas por mesas onde o público jantava. No lugar dos criados serviam jovens alunos, alunas e artistas fora de cena. Sob as mesas estavam escondidos efeitos elétricos de toda espécie: ora acendiam lâmpadas, ora matracas começavam a matraquear. Todos os parapeitos da platéia eram enfeitados com tapetes coloridos e grinaldas, de cima pendiam lanternas diversas, bugingangas ou adornos e grinaldas, em cada mesa ardia uma lamparina colorida, produzindo uma cena de efeito dentro da total escuridão do teatro; nos camarotes e galerias do andar superior ficavam escondidas uma orquestra de cordas e uma banda militar. Preparavam-se enormes cestos com matracas diversas, apitos e bolas que estalavam. Por volta das oito o público começava a chegar e tomar os seus lugares, a luz se apagava aos poucos e a sala mergulhava na completa escuridão. Quando os presentes iam pouco a pouco se acostumando a ela, eram surpreendidos por uma infinidade de sons que, obedecendo a um sinal antes ensaiado, sacudiam a sala: soavam cornetas, batiam tambores, violinos e demais instrumentos de corda cantavam em notas altas, os instrumentos de sopro ganiam, os címbalos ressoavam, o ribombar de uma trovoada sacudia o teatro; todos os sons, apitos e ruídos existentes no teatro entravam em ação. Simultaneamente no bacanal de sons, explodiam em luz todos os projetores existentes no teatro. O público ficava ofuscado, enquanto de todos os pontos da platéia, do andar superior para baixo e do inferior para cima voavam serpentinas e confetes e centenas de balões multicores.

Encenava-se *A bela Helena,* uma paródia jocosa da montagem da famosa opereta, tendo Vladímir Ivânovitch como regente, Katchálov como Menelau, Knípper como Helena, Moskvin como Páris, Sulierjitski como um dos Ajax. Por exigência do público, nesse mesmo *kapûstnik* S. V. Rakhmâninov regeu *A dança dos apaches,* executada por Koonen e Bolieslavski.

Montava-se um teatro de feira, e Moskvin interpretava o criado, um bobo empenhado como um *clown* circense, que subia e baixava o pano (sempre no momento inadequado). Fazia-se de ajudante dos mágicos, dando-lhes os objetos de trabalho trocados, revelando ingenuamente o segredo do truque e colocando o próprio mágico na condição de bobo.

No mesmo teatro de feira parodiava-se um tipo de luta então em moda. Um francesinho magro, elegante, franzininho, interpretado por V. I. Katchálov, em malha e calças femininas, disputava uma luta com um corpulento cocheiro russo interpretado por V. F. Gribúnin, em camisão russo e calças arregaçadas. Evidentemente não havia luta nenhuma, mas tão somente uma charge cômica das poses, uma caricatura dos aspectos jocosos desse divertimento, uma sátira da venalidade do júri e dos próprios lutadores. Suas trapaças eram bobamente denunciadas pelo mesmo criado do teatro de feira I. M. Moskvin. Havia um decifrador de pensamentos, que em estado hipnótico revelava os assuntos do dia e os segredos picantes do teatro.

No mesmo teatro de feira o agigantado e forçudo F. I. Chaliápin, vestindo um traje oriental, lutava com o pequeno, baixote e ágil Sulierjitski. Depois os mesmos lutadores cantavam de modo excelente canções ucranianas. Quatro vedetes vienenses — I. M. Moskvin, V. F. Gribúnin, V. V. Lujski e o ator do Máli Teatro Klímov dançavam e cantavam uma quadra aparentemente picante com uma letra incrivelmente tola, que tinha a pretensão de imitar o alemão:

*Ich bin zu mir heraus,*
*Ich habe Offenbach,*
*Zu mir spazieren Haus*
*Herr Gansen Mittenschwach.*

Havia ainda o seguinte número:

Traziam ao palco um enorme canhão. Saía o pequeno Sulierjitski num estranho uniforme estrangeiro de couro e oleado. Fazia um longo discurso, parodiando a língua inglesa. O intérprete explicava que o inglês estava fazendo uma perigosa viagem a Marte, para o que iriam colocá-lo num canhão e disparar. Aparecia a mulher, acontecia uma despedida comovente, também em língua inglesa, aparentemente. Depois se aproximavam do destemido oficial V. I. Katchálov e V. F. Gribúnin, vestindo um estranho uniforme de esquisitos artilheiros. Acabavam de limpar o canhão e lubrificá-lo com óleo, e agora, com pequenas almotolias de máquina de costura na mão, aproximavam-se e salpicavam de óleo a roupa de oleado do destemido coronel: graças a essa lubrificação seria mais fácil ao inglês escorregar pela boca do canhão depois do disparo. No andar superior da platéia colocava-se uma roda coberta de papel de seda branco, como aqueles que os cavaleiros atravessam no circo. Tudo pronto. Terminava a despedida. O destemido coronel dizia as últimas palavras de despedida antes de partir para a longa viagem. Levantavam-no até a boca do canhão, ele escorregava e sumia. Depois Katchálov e Gribúnin colocavam a bucha, apertavam-na mais, depositavam a pólvara, acendiam o estupim enrolado numa vara comprida e depois, com grande precaução, à distância, punham fogo na carga. Todos os presentes, principalmente as damas, tapavam cuidadosamente os ouvidos à espera do disparo ensurdecedor. Entretanto, para a surpresa geral, fazia-se ouvir apenas o som de uma arma de brinquedo infantil, embora os soldados incendiários caíssem com o choque e um grito terrível ecoasse pelo salão; rompia-se o círculo de papel, no seu furo aparecia no andar superior a figura do bravo coronel Sulierjitski, e então a banda militar começava a tocar fanfarras solenes. O mais curioso é que um dos espectadores via Sulierjitski voando nos ares!

Eis mais um número que fazia sensação. No palco havia um círculo giratório, rodeado por uma barreira baixa como a que existe no circo. Em torno havia várias fileiras de cadeiras, mais à frente um panorama com um circo desenhado, cheio de gente. Diante dos espectadores, como é de praxe, ficava a saída dos artistas e acima desta a orquestra. No círculo giratório ficava um cavalo de madeira, sobre o qual Burdjálov dançava um *pas de châle** em traje de amazona circense, saltando sobre aros e quebrando-os. Os que seguravam os aros ficavam fora do circo no chão imóveis enquanto o cavalo que aparentemente corria acompanhava o movimento giratório do círculo.

Depois vinha o número do próprio diretor do circo, interpretado por mim. Eu me apresentava de fraque e cartola quebrada dum lado para parecer chique, de calça e luvas brancas e sapato preto, um nariz enorme, bigodes pretos, densas sobrancelhas negras e um largo cavanhaque preto. Toda a criadagem em libré vermelha formava fileiras, a orquestra tocava uma marcha solene, eu saía, reverenciava o público, em seguida o cavalariço principal me entregava o chicote como manda o cerimonial, eu o estalava (arte que aprendera durante a semana inteira em todos os dias livres de espetáculo) e entrava em cena um garanhão amestrado, interpretado por A. L. Vichnievski.

O número circense terminava com uma quadrilha de todos os artistas, quando todo o elenco do Teatro de Arte com Knípper, Katchálov, Moskvin, Lujski, Gribúnin e outros saía montando cavalinhos de papelão de brinquedo com patas falsas e eu, como diretor, postava-me à entrada com uma imensa campainha de som baixo e grave na mão, que acionava para mudar as figuras do cotilhão e da cavalgada.

Nesses *kapústniks,* o nosso artista N. F. Balíev apresentou-se pela primeira vez como *conférencier,* fazendo brilhar seu talento. Sua alegria inesgotável, o engenho, o senso de humor quer na essência, quer na forma de apresentação cênica dos seus gracejos, a ousadia que chegava constantemente à petulância, a capacidade de domínio sobre a platéia, o senso de medida, a habilidade de equilibrar-se nos limites entre o impertinente e o alegre, o ofensivo e o jocoso, a competência em parar no momento certo e dar à brincadeira um sentido inteiramente diverso, bonachão, tudo isso o convertia na interessante figura artística do nosso novo gênero.

Nessas exibições de Balíev um importante papel era representado atrás dos bastidores por N. L. Tarássov, autor de inúmeras brincadeiras e números de talento excepcional, um dos sócios comanditários do teatro, mais tarde membro da direção, amigo insubstituível nosso, que nos socorreu com uma grande soma em dinheiro no momento difícil de uma de nossas *tournées* pela Alemanha.

---

* Em francês, no original russo (N. do T.).

Ao lado do palco ficava um enorme telefone acessório, que tocava a torto e a direito. Balíev atendia. Pelas perguntas e respostas do falante, os espectadores ficavam sabendo do que se tratava e para que tipo de brincadeira entrara em cena o telefone. Um exemplo: um dos *kapústniks* coincidiu com a eleição para presidente da Duma, e Moscou aguardava notícias ansiosamente. O gigantesco telefone tocou, Balíev aproximou-se e encostou o fone no ouvido:

"De onde falam? De Petersburgo? Da Duma?" Ficou inquieto e dirigiu-se ao público:

"Silêncio, silêncio, senhores, não está dando para ouvir".

O teatro virou um túmulo.

"Quem está falando?"

Toda a figura de Balíev assumiu de repente um ar servil, e ele começou a fazer reverências profundas ao outro que falava com ele ao telefone.

"Olá! Estou muito feliz... Obrigado pelo telefonema..."

Após uma pausa, continuou:

"Sim, sim... um *kapústnik*... muito alegre... muita gente... sala cheia, cheia..."

Nova pausa; depois fala muito decidido:

"Não!"

Nova pausa. Balíev se inquieta:

"Não, posso assegurar, não, não, não..."

Após cada nova pausa, ele ia dando um tom cada vez mais nervoso, impetuoso, emocionado e decidido às suas negativas. Pelo visto alguém insistia muito em algum pedido. Tentando dar mais intensidade à recusa, ele teve inclusive de balançar negativamente a cabeça e gesticular, terminando por interromper a conversa de modo firme e quase ríspido.

"Desculpe, mas não posso, não posso de jeito nenhum".

Nisso pendurou o fone com irritação e saiu a passos rápidos para os bastidores, lançando ao público uma frase com ar descontente:

"N... (mencionou o nome de um político que disputava a cadeira de presidente da Duma) estava me perguntando se o nosso *kapústnik* não precisava de um presidente".

Entre as brincadeiras e divertimentos dos artistas no *kapústnik,* destacavam-se alguns números que insinuavam um teatro totalmente novo para a Rússia: o teatro do gracejo, da caricatura, da sátira, do grotesco. Foi essa modalidade que assumiram N. F. Balíev e o talentoso N. L. Tarássov.

A princípio eles fundaram uma espécie de clube dos artistas do Teatro de Arte no subsolo da casa Piertzov, em frente ao Templo do Salvador. Ali, distraíam-se e gracejavam os artistas do nosso e de outros teatros. Mais tarde formou-se o teatro O Morcego, que, por condições diversas, foi forçado a mudar a orientação artísticas, com canto, danças e declamações. Esse repertório, que se tornou típico de O Morcego, teve grande repercussão em todo o mundo e é bastante conhecido.

# O ator deve saber falar

## Um Espetáculo Puchkiniano

Vieram os anos da catástrofe mundial, começou a guerra de 1914.

Em Moscou a vida borbulhava e havia entusiasmo. Os teatros trabalhavam como nunca. Procurava-se acomodar o repertório teatral às necessidades do momento e levava-se à cena uma série de peças patrióticas forjadas em cima da hora. Todas elas experimentaram um fracasso após outro, o que não era de admirar. Onde já se viu uma guerra de papelão do teatro competir com a guerra autêntica que se fazia sentir na alma das pessoas, nas ruas e nas casas ou explodia e destruía nas frentes de batalha? Numa hora dessas, a guerra teatral parece uma caricatura ultrajante.

Nós reagimos aos acontecimentos com um espetáculo puchkiniano, dirigido por V. I. Niemiróvitch-Dântchenko e o pintor A. N. Benois com suas decorações, e interpretado pelos melhores atores do Teatro de Arte de Moscou. Resolvemos encenar três peças de Púchkin: *O Visitante de pedra, Festim em tempo de peste* e *Mozart e Salieri,* na qual eu interpretava Salieri.

Muita gente, envolvida pelo verso de Púchkin, subestima o conteúdo da poesia puchkiniana. Eu, ao contrário, procurava ir ao fundo da essência do drama. Parecia-me insuficiente representar Salieri apenas como um invejoso. Para mim ele é um sacerdote da sua arte e o assassino convicto daquele que parecia sacudir as bases dessa arte. Ao abrir-se a cortina, o meu Salieri não se deleita diante do chá matinal de peruca coberta de pó de arroz. O espectador o surpreende de chambre, com os cabelos em desalinho, exausto depois de uma noite de trabalho que não lhe rendeu frutos. O trabalhador Salieri tem o direito de exigir recompensa do céu e invejar o ocioso Mozart, que cria obras-primas brincando. Ele o invejava, mas luta contra o seu sentimento nefasto, pois ama mais que ninguém o gênio de Mozart. Daí lhe ser mais difícil decidir-se pelo crime, lhe ser mais intenso o horror quando ele compreende o seu erro.

Assim, eu não construí o papel tomando por base a inveja mas a luta entre o dever assassino e o culto ao gênio. Essa intenção, recebia complementos novos e novos detalhes psicológicos, que complexificavam os fins artísticos gerais. Atrás de cada palavra do papel, acumulara-se um enorme material espiritual, e cada minúcia deste era de tal importância para mim que eu não podia descartá-la.

Agora é dispensável analisar se eu interpretei de forma correta ou incorreta a imagem criada por Púchkin. O que fiz o fiz com sinceridade; eu sentia a alma, as idéias, as aspirações e toda a vida interior do meu Salieri. Vivi o papel corretamente, enquanto meus sentimentos partiam do coração no sentido dos centros motores do corpo, da voz e da língua. Contudo, mal o vivenciado se traduzia no movimento e sobretudo nas palavras e no discurso, surgia contra a minha vontade um desvio, uma dissonância, e eu não identificava na forma externa o meu sentimento interior sincero.

Não vou falar aqui da tensão física e das conseqüências daí decorrentes. Já falei bastante disto.

Desta feita o principal consistia em que eu não dava conta do verso puchkiniano. Sobrecarreguei as palavras do papel e dei a cada uma delas separadamente um significado maior do que

elas podem comportar. Era como se as palavras de Púchkin tivessem infladas.

Todos dizem: não existe a verdade na terra.
Mas não existe verdade — tampouco lá em cima...

Para mim, em cada uma dessas palavras havia tanta coisa implícita que o conteúdo não cabia na forma e, saindo dos seus limites, disseminava-se numa pausa muda porém significativa: cada palavra inchada se separava da outra por grandes intervalos. Isto estendia a fala a tal ponto que ao término da frase já se podia esquecer o início. E quanto mais conteúdo espiritual e sentimento eu punha na frase, tanto mais pesado e sem sentido ficava o texto e mais inexeqüível a tarefa. Criava-se uma situação de violência que, como sempre, me levava a me autoviolentar e contorcer-me em espasmos. A respiração fugia, a voz ficava amortecida e rouca, seu diapasão se reduzia a umas cinco notas, diminuía a sua força. Em vez de cantar, a voz batia. Tentando dar-lhe mais sonoridade, eu recorria involuntariamente aos costumeiros procedimentos banais dos atores, ou seja, ao falso *pathos,* às cadências vocais, às fiorituras.

Isso ainda era pouco. A violência, a compressão e a tensão, por um lado, e o medo às palavras em geral e ao verso puchkiniano em particular, por outro, somados à sensação de desvio e dissonância, me levavam a falar baixo. Até no próprio ensaio geral eu sussurrava o papel, achando que em voz baixa seria mais provável captar o tom adequado e que a dissonância se fazia ouvir menos com os sussurros. Mas nem a insegurança nem o sussurro servem para o verso forjado de Púchkin: apenas aprofundam a dissonância e traem o ator.

Asseguravam-me que o medo à palavra e o discurso pesado decorriam do fato de eu transmitir de forma incorreta as idéias e escandir os versos. Sugeriam que eu marcasse em toda a fala as palavras destacáveis. Mas eu sabia que a questão não estava aí. Era preciso afastar-me temporariamente do papel, acalmar os sentimentos excessivamente agitados e a imaginação, encontrar em mim mesmo aquela harmonia que penetra a tragédia de Púchkin ao seu conjunto e dá ao verso tanta transparência e leveza, e então retomar o papel. Eu já não tinha condição de fazer tal coisa.

Mas ainda havia o algo que me dificultava a transmissão de verso puchkiniano e eu captei ao trabalhar a peça *Mozart e Salieri.*

É angustiante não termos condição de reproduzir corretamente aquilo que sentimos como belo dentro de nós mesmos. Acho que o mudo que tenta com seu rugido deformado falar do seu sentimento à mulher amada experimenta essa mesma insatisfação. O pianista que toca um piano desafinado ou quebrado experimenta a mesma coisa ao ouvir como se deforma o seu sentimento artístico interior.

Quanto mais eu escutava minha voz e fala, tanto mais claramente ia percebendo que não era a primeira vez que eu lia versos tão mal. Eu passara a vida inteira falando daquele jeito em cena. Eu tinha vergonha do passado. Queria trazê-lo de volta para apagar a impressão antes produzida. Imagine um cantor que fizera sucesso cantando, descobre na velhice que passara a vida inteira desafinando. A princípio ele se nega a acreditar na descoberta. A cada instante vai ao piano e verifica a nota tirada por sua voz, a frase cantada, e se convence de que eleva em um quarto o tom ou reduz em meio tom as notas... Foi isso mesmo que eu experimentei naquele momento.

Ainda havia mais. Fazendo uma retrospectiva, entendi que muitas das minhas técnicas anteriores de representação ou das minhas deficiências, como a tensão do corpo, a ausência de autodomínio, a afetação, os convencionalismos, o tique, os truques, as fiorituras vocais e o falso *pathos* manifestavam-se com muita freqüência porque eu não dominava a fala, a única que podia me dar o que eu precisava e expressar o que está dentro de nós. Sentindo em mim mesmo com tamanha clareza o verdadeiro valor de um discurso bonito e nobre como um dos veículos mais poderosos de expressão cênica e efeito na nossa arte, experimentei uma grande alegria nos primeiros momentos. Mas quando tentei enobrecer a minha fala, entendi que seria muito difícil fazê-lo e assustei-me com o problema que surgia diante de mim. Foi então que entendi que no palco e na vida prática falamos de forma banal e inculta, que a simplicidade trivial da nossa fala cotidiana é inadmissível no palco, que ser capaz de falar de forma bela e simples é uma ciência que deve ter as suas leis. Mas eu não as conhecia.

Desde então a minha atenção artística orientou-se no sentido do som e da fala, a que passei a dar ouvido tanto na vida prática quanto no palco. Mais que nunca odiei as vozes estentóreas dos atores, a grosseira imitação da simplicidade, a fala seca e martelejante, a monotonia solene, a marcação mecânica do coreu, do anapesto, etc., as passagens cromáticas ascendentes, os saltos da dominante para a terceira e a quinta com descida para a segunda no final da frase e da linha.

Nada há de mais repugnante que a voz adocicada afetadamente poética nos poemas líricos, que transborda como ondas na maré morta. Ai, esses horríveis declamadores de concerto, que declamam suavemente versinhos bonitinhos como: ''Estrelinha, estrelinha, por que calas?''! Fico furioso com os atores que declamam com temperamento explosivo versos de Niekrássov ou Aleksiêi Tolstói. Não suporto a sua dicção escandida, burilada até atingir a agudeza que fere e a nitidez importuna.

Existe outra maneira de declamar e ler versos: a maneira simples, forte, nobre. Eu a ouvi algumas vezes insinuada entre os melhores artistas do mundo. Ela se lhes apresentava por um instante apenas para em seguida ocultar-se na costumeira ênfase teatral. Eu quero justamente essa fala simples, nobre. Sinto nela a verdadeira musicalidade, o ritmo comedido, certo e diverso, o desenho interno das idéias ou do sentimento calmamente transmissível. Eu escuto com meu ouvido interno aquela fala musical do verso e não consigo captar as suas bases.

Bastou-me começar a pronunciar em voz alta os versos de Púchkin para que os hábitos acumulados durante anos e arraigados viessem à superfície aos montes. Para fugir deles, eu escandia intensamente o sentido das palavras, a essência espiritual da frase, sem esquecer as pausas dos versos. Mas disto resultou uma prosa pesada e compenetrada em vez dos versos. Eu penava, tentando entender o que me sugeria o ouvido interno... Mas tudo em vão.

Os diretores de cena V. I. Niemróvitch-Dântchenko e A. N. Benois tiveram um grande êxito, assim como outros artistas com V. I. Katchálov à frente. As dimensões deste livro não me permitem cantar ditirambos ao talento de Benois, criador de decorações admiráveis e majestosas e magníficos trajes de estilo para essa montagem.

Eu recebi elogios de uns e repreensões de outros (a maioria). Mas neste livro, tanto antes como agora, eu não me julgo pelas reações da imprensa e dos espectadores, mas pela minha própria sensação e compreensão. Para mim, fracassei cruelmente no papel de Salieri. Entretanto não troco esse fracasso por nenhum sucesso ou louros, pois meu fracasso me brindou com muita coisa importante.

Após esse espetáculo voltaram os meus desvarios, os mais graves de todos os já experimentados por mim. Parecia que toda a vida pregressa tinha transcorrido em vão, que eu nada aprendera uma vez que enveredara pelo caminho errado na arte.

Nesse período de angústias, apareci por acaso no concerto de um dos nossos maravilhosos quartetos de corda.

Que sorte dispor de compassos, pausas, um metrônomo, um diapasão, harmonização, contraponto, exercícios elaborados para o desenvolvimento da técnica, uma terminologia que defina diversos conceitos e concepções artísticas sobre as sensações e vivências criadoras. A importância e a necessidade dessa terminologia há muito foram reconhecidas na música. Aqui há fundamentos legitimados nos quais o artista pode apoiar-se para não criar a esmo como entre nós no teatro. Os acasos não podem servir de fundamento, e sem fundamentos não existe arte autêntica mas tão-somente diletantismo. Precisamos de fundamentos para a nossa arte, e particularmente para a arte de falar e ler versos.

Naquela noite, durante o concerto, pareceu-me que era preciso procurar tais fundamentos antes de mais nada na música. O discurso, o verso, têm a mesma música, o mesmo canto. A voz deve cantar quer na conversa, quer no verso, deve soar *como violino, e não matraquear* palavras. Como coseguir que o som na conversação seja contínuo, sucessivo, fundindo entre si palavras e frases inteiras, penetrando-as como a linha de um rosário sem cortá-las em sílabas? Senti naquele concerto que se eu dispusesse desse som contínuo como o de um violino eu poderia fazer como os violinistas e violoncelistas e elaborá-lo, ou seja, tornar o som mais denso, profundo, transparente, fino, alto, *legato, staccato, piano, forte, glissando, portamento,* etc. Poderia interromper de repente o som, manter a pausa rítmica, produzir toda sorte de inflexões na voz, desenhando com o som como se faz com uma linha num gráfico. Pois é essa nota contínua, alongada como uma linha, que nos faz falta na nossa fala. Entretanto, todo diletante está seguro de que na voz dele, na leitura amadoresca dele, o som se alonga e não martela, de que ele tem pausas, altos e baixos na voz, etc. Como estão equivocados! Segundo expressão de S. M. Volkonski, a leitura deles é monótona como o revestimento enfadonho de uma parede. Entretanto, as suas vozes não se alongam mas produzem fiorituras de toda espécie. E isto não ocorre porque elas soam e vibram no ar mas ao contrário, justamente porque não soam, não vibram mas caem ali mesmo, aos pés. Para dar algum tipo de ilusão à sua voz é que os leitores banais apelam para toda a sorte de fiorituras vocais, que criam aquele convencionalismo repugnante, aquela fala e declamação quase-cantada, que nos dá vontade de sair correndo. Eu procuro uma sonoridade musical natural. Preciso de que, ao pronunciar a palavra *da* (sim), a letra *a* cante a sua melodia, o mesmo devendo acontecer com a letra *ie* na palavra *niet* (não). Quero que numa longa série de palavras umas vogais se fundam noutras, sem que se perceba, e que entre elas as consoantes não martelem mas também cantem, uma vez que muitas delas têm sons alongados, guturais, sibilantes, etc., que constituem o seu traço característico. Quando todos esses sons começarem finalmente a cantar, então começará a música na fala e haverá material com que se poderá trabalhar. Então começarei com tranqüilidade e segurança a cena de Salieri e pronunciarei:

Todos dizem: não existe a verdade na terra.
Mas a verdade não existe — tampouco lá em cima...

E então soará solene e vigoroso para todo o mundo o protesto contra o céu de toda a humanidade ofendida por Deus. E não haverá em mim, como antes, o resmungo bilioso do amor próprio pequeno, mesquinho do invejoso rabugento Salieri. Não terei mais, como antes, de fazer fiorituras do *pathos* tradicional na palavra *ve-e-e-erdade* ou na palavra *su-u-pe-e-rior* para forçar a alongar de alguma forma na minha voz essas mudas *e* e *u*. Não vou mais marcar o metro dos versos em todas as sílabas. Quando a voz mesma canta e vibra não é necessário apelar para truques, basta apenas usá-la para exprimir de forma simples e bonita as idéias ou externar grandes sentimentos. É esse tipo de fala que se faz necessário para Púchkin, Shakespeare, Schiller. Não foi por acaso que, quando perguntaram a Salvini o que era necessário para ser um ator trágico, ele respondeu à Napoleão:

*"La voix, la voix et encore la voix!"* (Voz, voz e mais voz!)

Que possibilidades novas nos abrirá o discurso musical sonoro para revelar a vida interior em cena! Só então compreenderemos o quanto somos ridículos hoje com os nossos recursos primitivos e técnicas de fala com cinco-seis notas de registro vocal. O que se pode exprimir nessas cinco notas fortuitas? E é com elas que desejamos transmitir sentimentos complexos. É o mesmo que tentar tocar a *Nona Sinfonia* de Beethoven numa balalaica.

A música me ajudou a resolver muitas incompreensões que me atormentavam naquela época; convenceu-me de que o ator deve saber falar.

Não é estranho? Precisei viver quase seis décadas para entender, ou melhor, sentir com todo o meu ser essa verdade simples que todos conhecem mas que a imensa maioria dos atores desconhece.

# A Revolução

Aconteceu que em 1917 explodiu a Revolução de Fevereiro e em seguida a Revolução de Outubro. O Teatro recebeu uma nova missão: devia abrir as suas portas às mais amplas camadas de espectadores, àqueles milhões que até então não tiveram a oportunidade de usufruir dos prazeres culturais. Como na peça de Andrêiev *O anátema*, multidões afluiam para o bondoso Leizer exigindo pão e este se apavorava por não se sentir em condições de, apesar de sua riqueza, alimentar milhões de pessoas, nós também nos vimos em estado de impotência diante da massa enorme que invadia o teatro. Mas o coração batia ansioso e radiante, consciente da imensa importância da missão que recaía sobre nós. A princípio experimentamos como o novo espectador reagia diante do nosso repertório, não escrito para o povo. Existe a opinião de que, para o camponês, temos forçosamente de encenar peças sobre a sua vida, adaptada à sua concepção de mundo, assim como devemos encenar para os operários peças que tematizam o seu meio e as suas condições de vida. Trata-se de um equívoco. Quando um camponês assiste a uma peça que trata das suas condições de

vida costuma declarar que até em casa já está cheio dessa vida, que está saturado de vê-la e para ele é incomparavelmente mais interessante ver como vivem outras pessoas, ver uma vida mais bonita.

Nos primeiros momentos após a Revolução, o público do teatro era misto: pobre e rico, culto e inculto, professores, estudantes, cocheiros, empregados de edifícios, pequenos funcionários de instituições diversas, varredores, motoristas, condutores, operários, arrumadeiras, militares. Uma ou duas vezes por semana encenávamos o nosso repertório habitual no imenso edifício do Teatro Solodóvnikov, para onde levávamos o nosso ambiente e decoração. Naturalmente, o ambiente de um espetáculo calculado para um teatro íntimo perde muito num estabelecimento grande e pouco acolhedor. Contudo, os nossos espetáculos se realizavam com sala superlotada, sob a atenção concentrada do espectador, no silêncio sepulcral dos presentes e recebia ruidosas ovações ao término da ação. O homem russo, como nenhum outro, é contagiado de paixão pelo espetáculo. E quanto mais este envolve e emociona a alma, tanto mais o atrai. O espectador russo simples gosta mais do drama onde se pode chorar, filosofar sobre a vida e ouvir palavras inteligentes do que do *vaudeville* rasteiro, após o qual a gente deixa o teatro de alma vazia. A essência das peças do nosso repertório era percebida inconscientemente pelo novo espectador. É verdade que, por algum motivo, algumas passagens não atingiam, não provocavam as costumeiras reações e o riso da platéia, mas em compensação outras eram recebidas pelo público para nossa surpresa total, e o riso sugeria ao ator a comicidade oculta no texto, que, por algum motivo, nos fugira antes.

Infelizmente a lei da percepção em massa das impressões cênicas ainda não foi estudada, e sua importância é incontestável para os artistas. Assim continua incógnito, por exemplo, por que numa cidade algumas passagens de uma peça são percebidas por todos e em todos os espetáculos, e em outras cidades essas passagens não provocam reação mas outras bem diferentes suscitam o riso. Naquele momento nós não sabíamos por que o novo espectador não percebia certas passagens da peça e como poderíamos adaptá-las para que pudessem atingir a sensibilidade do espectador.

Eram espetáculos interessantes, que nos ensinavam muito, que nos obrigavam a sentir um clima absolutamente novo na sala. Compreendíamos que as pessoas não vinham ao teatro para distrair-se, mas para aprender.

Lembra-me aqui o meu amigo camponês, que vinha uma vez por ano a Moscou com o fim específico de assistir ao repertório do nosso teatro. Costumava hospedar-se em casa de uma irmã, tirava da trouxinha um camisão de seda amarelo que com o tempo lhe ficou apertado e curto, calçava botas novas, pantalonas de veludo, untava de óleo os cabelos, alisava-os e vinha almoçar comigo. E não conseguia esconder o sorriso de alegria quando pisava o parquete limpo, quando se sentava com reverência à mesa de refeições limpa e bem servida, prendia o guardanapo limpo no pescoço, apanhava uma colher de prata e oficiava a refeição. Com alegria ainda maior e indisfarçada, após o almoço crivava-me de perguntas sobre as nossas novidades teatrais e depois ia ao nosso teatro sentar-se na minha poltrona de diretor de cena. Assistindo ao espetáculo, ele ora corava, ora empalidecia de êxtase e emoção, e ao término não conseguia adormecer e era obrigado a andar pelas ruas horas a fio, tentando arrumar seus sentimentos e idéias em sua estante. Ao voltar para casa conversava com minha irmã, que o esperava e ajudava no trabalho intelectual desusado para ele. Após assistir a todo o nosso repertório, tornava a guardar o camisão de seda, as pantalonas e botas novas até o ano seguinte, amarrava a trouxa, vestia seu traje rural de trabalho e voltava por um ano inteiro para casa, de onde escrevia inúmeras cartas filosóficas que o ajudavam a continuar vivendo com a reserva de impressões levadas de Moscou.

Acho que espectadores desse tipo não eram poucos no teatro. Sentíamos a sua presença e a nossa obrigação artística diante deles.

''É, — pensava eu então, — a nossa arte não é duradoura, mas em compensação é a mais irresistível de todas as artes para o homem contemporâneo. Que força! Sua influência não é produto da criação de um só homem mas de todo um grupo de atores, pintores, diretores de cena e músicos simultaneamente, não é produto de uma arte mas, simultaneamente, de muitas, das mais diversas como o drama, a música, a pintura, a declamação, as danças, etc. E nesse conjunto a influência teatral não é percebida por uma pessoa, mas, simultaneamente, por toda uma multidão, o que cria a sensibilidade geral, de massa, que aprofunda os momentos da percepção''.

E foram essa criação coletiva, ou seja, a obra conjunta não de um mas de muitos criadores, essa conjugação, essa ação simultânea de várias artes, essa comunhão da percepção que mostraram nos espetáculos aqui referidos toda a força da sua influência sobre o espectador novo, puro, crédulo, não saciado.

Essa força do poder cênico sobre o espectador manifestou-se de modo especialmente relevante num espetáculo memorável para mim. Ele foi apresentado quase na véspera da Revolução de Outubro. Naquela noite as tropas se concentravam em direção ao Krêmlin, faziam-se preparativos secretos, multidões silenciosas se dirigiam a lugares ignorados. Ao contrário, em outros lugares as ruas estavam completamente vazias, as luzes apagadas, sem policiamento. Enquanto isso, umas mil pessoas se reuniam no Teatro Solodóvnikov para assistir a *O cerejal*, peça que retrata a vida justamente daqueles contra quem se preparava a insurreição.

A sala, àquela altura repleta de um público quase exclusivamente composto de gente simples, fervia de excitação. O ânimo estava inquieto de ambos os lados da ribalta. Maquiados e aguardando o início do espetáculo, nós, atores, escutávamos de trás da cortina o murmúrio da multidão no clima denso da sala de teatro.

''Não vamos conseguir dar o espetáculo! Vão nos expulsar do palco'' —, dizíamos.

Quando a cortina se moveu, nossos corações começaram a bater na expectativa dos possíveis excessos. Mas... o lirismo tchekhoviano, a beleza da poesia russa na representação da moribunda fazenda russa mesmo parecendo tão inoportunos para o momento vivido, surtiram o seu efeito. Foi um dos espetáculos melhor sucedidos em termos de atenção por parte da platéia. Parecia que os presentes queriam uma trégua num clima de poesia, despedir-se para sempre da velha vida que exigia sacrifícios catárticos. O espetáculo terminou numa fortíssima ovação, os espectadores deixaram o teatro em silêncio, talvez até houvesse entre eles pessoas que estavam se preparando para o combate pela nova vida. Logo começou o tiroteio, e foi com dificuldade que nos livramos dele após o espetáculo e chegamos às nossas casas.

Estourou a Revolução de Outubro. Os espetáculos foram declarados gratuitos, durante um ano e meio não houve venda de entradas, que eram enviadas a repartições e fábricas, e tão logo o decreto saiu nós nos vimos cara a cara com espectadores totalmente novos para nós, muitos dos quais, talvez a maioria, desconhecia não só o nosso, mas qualquer outro teatro. Ontem freqüentava o teatro um público misto, entre o qual havia também intelectuais, hoje estávamos diante de uma platéia absolutamente nova, que não sabíamos como abordar. E nem ela sabia como vir a nós e como viver conosco no teatro. É claro que no primeiro momento o regime e o clima do teatro modificaram-se imediatamente. Tivemos de começar tudo de novo, de ensinar um espectador primitivo em relação à arte a permancecer em silêncio, não conversar, sentar-se a tempo, não fumar, não comer nozes, tirar o chapéu, não trazer salgadinhos nem comê-los na platéia.

Nos primeiros tempos foi difícil, e duas ou três vezes chegou-se ao seguinte ponto: ao término de um ato prejudicado por uma multidão de espectadores ainda não-educados, fui forçado a abrir a cortina e dirigir-me ao público em nome dos artistas, mostrando que aquela atitude nos deixava num beco sem saída. Uma vez não pude me conter e falei com mais rispidez do que devia. Mas a multidão calava e ouvia com muita atenção. Repito, isto aconteceu uma duas ou três vezes. Até hoje não consigo fazer idéia de que jeito essas duas ou três platéias comunicaram a ocorrência às demais. Os jornais nada escreveram nem houve decretos a respeito. Por que a transformação completa e quase imediata? Os novos espectadores passaram a ocupar seus lugares quinze minutos antes, deixaram de fumar, de quebrar nozes, não levavam mais salgados e quando eu, ocupado com o espetáculo, passava pelos corredores do teatro cheio de novos espectadores, garotos espertos corriam por todo os cantos, avisando:

"Aí vem ele!"

Pelo visto era aquele que falara do palco com eles.

E todos tiraram apressadamente os chapéus, obedecendo aos costumes da Casa de Arte, que era ali o principal patrão.

Durante a guerra e a revolução, passou pelo nosso teatro um número imenso de pessoas as mais diversas, oriundas de todas as nacionalidades e províncias da Rússia. Quando a frente de batalha ocidental cedia, Moscou ficava cheia de fugitivos, que se precipitavam em buscar consolo no teatro; o novo público trazia os seus hábitos, as suas qualidade boas e más; era preciso acostumar os recém-chegados às regras do teatro. Mal se conseguia fazê-lo, uma nova torrente de fugitivos chegava a Moscou vindo do Norte, depois do Sul, da Criméia ou do Oriente, da Sibéria ou do Cáucaso. E todos entravam pela porta do teatro e novamente o deixavam para sempre.

Com a chegada da Revolução muitas camadas da população passaram pelo teatro: houve o período dos deputados militares, que chegavam de todos os confins da Rússia, depois vieram os jovens e finalmente os operários e pessoas geralmente ainda não familiarizadas com a cultura, às quais me referi há pouco. Esse tipo de espectador revelou-se um adepto apaixonado do teatro: a ele não ia de passagem mas o freqüentava com temor e expectativa de assistir a alguma coisa importante, inédita. Tratava o ator com um certo sentimento de unção. Infelizmente, surgiu nesse período na superfície da arte um grande número de escórias artísticas que, como nós, se denominavam artistas. Grupos de indivíduos, que nada tinham a ver com a nossa atividade, exploravam grosseiramente o teatro, aderindo a vantajosas exibições diletantes diante de um público interessado em arte.

Os estranhos comprometiam a nós também, servidores da arte. Isto prejudicou bastante a ligação calorosa que se criara entre o artista e o amplo público democrático. É verdade que também entre nós, artistas, apareceram alguns que nem de longe estavam à altura daquele momento histórico importante para o teatro: o momento do seu encontro com os muitos milhões de novos espectadores.

# Uma Catástrofe

Em junho de 1919, um grupo de artistas do Teatro de Arte encabeçado por O. L. Knípper e V. I. Katchálov foi em *tournée* a Khárkov que um mês depois foi alcançado e isolado de Moscou pela ofensiva das tropas de Dieníkin. Apanhados do lado oposto do *front*, os nossos colegas já não podiam voltar para a nossa companhia: a maioria estava com suas famílias, outros fisicamente impossibilitados de empreender a perigosa e inexeqüível travessia do *front*. Só N. A. Podgorni ousou. Cumprindo a palavra que nos dera na hora da partida de que voltaria de qualquer maneira, ele atravessou de forma verdadeiramente heróica várias linhas de frente, enfrentando o fogo cruzado e arriscando constantemente a vida para finalmente chegar a Moscou.

Assim a nossa companhia ficou dividida ao meio durante vários anos, e nós éramos um teatro fazendo de conta que continuava a existir. Na realidade não tínhamos companhia, restando apenas alguns bons artistas e jovens e alunos verdes porém promissores. Em tais circunstâncias não podíamos sequer completar o nosso quadro, em primeiro lugar porque aguardávamos o retorno dos colegas que estavam no exterior e, caso isto acontecesse, não teríamos o que fazer com os nossos atores; em segundo, porque a arte do nosso teatro exigia anos a fio de preparação especial, antes que o artista se achasse em condição de falar a nossa linguagem e assumir o mesmo deus. O Teatro de Arte de Moscou não contrata mas coleciona os seus artistas.

Nos primeiros tempos a metade moscovita da companhia procurou manter-se sem ajuda de fora, ao passo que os nossos colegas no exterior eram forçados a preencher as carências com aqueles que, como eles, também tinham sido isolados da pátria. Para sorte deles, estavam no exterior alguns dos antigos alunos do nosso teatro, que a eles se juntaram na primeira oportunidade. Os outros que se incorporaram ao grupo no exterior nada tinham a ver com o nosso teatro. Contudo, o grupo assim formado no exterior levava a marca do Teatro de Arte de Moscou.

A situação da metade moscovita não era menos difícil: Lílina, Raiévskaia, Kórenieva, Moskvin, Leonídov, Gribúnin, Lujski, Vichnievski, Podgorni, Burdjálov, eu e outros éramos forçados a trabalhar com atores jovens, que mal começavam a estudar e entrar em cena, ou com colaboradores não preparados para assumir melhor posição no teatro, que serviam por dedicação.

Com semelhante fusão, seria possível conseguir afinamento, tom comum, unidade artística, harmonia do conjunto? Enquanto isso, como se obedecesse a um propósito, a catástrofe no nosso teatro acontecia no justo momento em que os nossos inimigos jurados e antigos levantavam-se contra nós por força de muitas circunstâncias que não cabem ser mencionadas neste livro. Sentindo desajuste em nossas fileiras, eles decuplicaram a força da sua investida e organizaram um exército muito numeroso.

Tudo isso aconteceu no justo momento em que a situação dos artistas, dedicados à arte por motivos ideológicos, era especialmente difícil. Apesar da ajuda que recebíamos do governo, não conseguíamos nos manter com o que recebíamos no teatro, que não dava nem para quebrar o galho. Precisávamos ganhar algum fora, o que levou todo mundo a apelar para o biscate.

O biscate tornou-se um mal legal para o teatro, reconhecido por todos e invencível. Arrancando os artistas do teatro, estragava os espetáculos, abortava os ensaios, abalava a disciplina, propiciava aos artistas um sucesso barato e repugnante, ferindo a arte e sua técnica.

Outro inimigo perigoso era o cinema. Valendo-se da superioridade material, as firmas cinematográficas remuneravam generosamente o trabalho dos artistas, desvaiando-se do trabalho no teatro.

Os pequenos estúdios foram um grande mal para o teatro, círculos e escolas que proliferavam à toa. Criava-se a mania de lecionar: cada artista devia ter forçosamente o seu próprio estúdio e um sistema de ensino. Os artistas de talento mesmo não precisavam disto, pois faziam bico em concertos e no cinema. Mas foram justamente os mal dotados que se meteram a lecionar. Os resultados são compreensíveis. Muito material ruim incutido aos novos artistas oriundos do povo, que, à semelhança do servo Schépkin, podiam inserir o fluxo vivificador na nossa arte.

Havia ainda outras condições bastante difíceis para a existência do nosso e de outros teatros, inevitáveis em momentos de comoções populares, quando a arte é destronada de seu pedestal e se lhe impõem fins utilitários. Muitos declararam o velho teatro superado, inútil e suscetível de destruição implacável.

É mesmo surpreendente que, em tais condições, o nosso e outros teatros tenham sobrevivido de algum modo até hoje. Isto devemos em grande parte a duas pessoas: A. V. Lunatcharski e E. K. Malinóvskaia, que entendiam não ser possível em nome da renovação da arte destruir a velha cultura artística. Era preciso aperfeiçoá-la para o cumprimento de fins artísticos novos e mais complexos, lançados por anos de catástrofes como a guerra, e pela época da revolução, quando a arte deve deixar as coisas pequenas e falar das grandes se quiser ser eficaz.

E. K. Malinóvskaia não só protegia os valores artísticos confiados à sua guarda, como revelava um cuidado especial pelos próprios artistas. ''Elena Konstantinova! O cantor X está andando com os sapatos furados e correndo o risco de perder a voz, e o artista Y não tem ração e está passando fome'', acontecia de lhe dizermos por telefone. Ela tomava seu carro da época pré-diluviana e saía à procura de sapatos para o artista descalço e ração para os famintos.

## *Cain*

Nós, artistas do Teatro de Arte que ficáramos em Moscou, esperávamos suportar sozinhos, i. e, sem ajuda do Estúdio, a catástrofe que desabara sobre nós. Para tanto precisávamos encontrar uma nova peça e encená-la. De acordo com o tempo que estávamos vivendo, devia ser uma peça de grande significação interior ou social e ao mesmo tempo sem grande número de personagens.

O *Cain* de Byron estava dentro dessas condições e nós o escolhemos, apesar de eu já compreender perfeitamente o que significava assumir uma tarefa acima das possibilidades, graças à lição que nos dera o espetáculo puchkiniano. Mas não havia outra saída.

Uma parte dos papéis no mistério de Byron nós distribuímos entre os velhos atores que estavam em Moscou e outra parte entre os jovens e até entre os colaboradores do teatro. Por falta de recursos, tivemos de economizar com a montagem e a decoração.

Se eu tivesse escolhido o princípio pictórico da montagem, este teria exigido a participação de um grande pintor, uma vez que só um grande mestre conseguiria traduzir em cores na cena o limiar do Paraíso, o Inferno e as esferas celestes que a peça exigia. Não dispúnhamos de recursos para isto, e eu escolhi outro princípio: o arquitetônico. A economia consistia em que o plano adotado precisava apenas de uma decoração do interior da catedral adaptada a todos os atos e cenas. Deixávamos a cargo dos monges representar para nós nesse templo o mistério religoso. As grossas colunas da catedral, com estátuas de santos em cada uma de suas quatro faces; cabeças de monstros e répteis, que o gótico manteve da Idade Média; subterrâneos, catacumbas, lápides, monumentos e túmulos serviam para a cena do Inferno, aonde deviam entrar Lúcifer e Cain segundo a peça. A subida deles pela escada em direção aos altos coros do templo sugeria o vôo para as esferas supraterrestres.

Uma procissão noturna de fiéis orando, vestidos em trajes monacais negros com inúmeras velas acesas, criaria a semelhança de bilhões de estrelas, ao lado das quais passavam os caminhantes do ar. Grandes lanternas antigas em varas compridas, conduzidas por eclesiásticos, a luz fraca dessas lanternas penetrando por uma placa de mica escurecida pelo tempo, faziam pensar em planetas extintos, enquanto os rolos de fumaça do turíbulo lembravam nuvens. O brilho misterioso do altar, quase invisível no fundo do templo, os sons do órgão e o canto religioso que chegava de algum lugar, insinuavam anjos, cuja aparição ritual no final da peça faziam sentir a proximidade do lugar sagrado, ou seja, o Paraíso segundo a peça.

As enormes janelas multicores da catedral, ora escurecendo e parecendo sinistras como a escuridão da noite, ora iluminadas por uma luz vermelha, amarela ou azul traduziam magnificamente a alvorada, a luz, o sol, o crepúsculo e a noite.

As árvores do Bem e do Mal, com os frutos pendurados e a serpente tentadora enroscada no tronco, pintados de modo ingênuo e policrômico como pintura de igreja e escultura medieval, duas pedras de ambos os lados da árvore e dois altares formavam todo o ambiente para o primeiro e o último atos da ingênua montagem religioso-ritual do mistério.

As roupas dos artistas eram o hábito monacal e algumas peças pequenas a ele acrescidas que lembravam um traje.

Infelizmente, também esse plano de montagem que elaborei saiu caro demais para nós, uma vez que os relevos arquitetônicos da construção e o grande número de colaboradores exigiam muito dinheiro. Tivemos de comprimir ainda mais as despesas e apelar para os princípios esculturais de montagem, ainda mais porque N. A. Andrêiev, um dos representantes dessa arte, participava do trabalho. Em vez das *mise-en-scènes* e planejamentos do diretor de cena, pusemos os grupos plásticos, as poses expressivas, a mímica dos artistas num fundo correspondente ao estado geral de ânimo da peça. Na cena do Inferno, as almas penadas dos Grandes Seres falecidos, que teriam vivido num mundo anterior, eram personificadas por imensas estátuas três vezes maiores que um homem, distribuídas em diferentes planos da cena, no fundo de um salvador veludo negro. Essas estátuas foram feitas de modo extremamente fácil e portáteis: cabeças imensas com ombros e braços, esculpidas por N. A. Andrêiev, foram colocadas em varas compridas e cobertas com capas feitas de um pano amarelo simples e decorativo, que pela cor lembrava o barro de que se fazem as estátuas. O pano caía dos ombros das enormes figuras formando bonitas pregas vermelhas e drapeava-se no chão. Quando, porém, as figuras colocadas sobre o veludo negro com luz cadente eram iluminadas de modo especial, pareciam transparentes e produziam uma impressão terrível. O grupo voador formado por Cain e Lúcifer no segundo quadro da peça foi colocado em tablados altos. Cobertos de veludo negro, que se confundia com o mesmo fundo, os tablados desapareciam da vista do espectador, criando-se com isto a ilusão de que as figuras de Cain e Lúcifer se mantinham no ar entre o teto e o palco. Os figurantes, vestidos de preto, levavam em longas varas negras imensos cartazes brilhantes que representavam planetas extintos. Tanto as varas negras como as pessoas de preto que as conduziam caíam no fundo do veludo, criando a impressão de que os próprios planetas flutuavam no ar.

Só no primeiro ato tivemos de trair parcialmente o princípio escultural, recorrendo à arquitetura. A decoração representava o Paraíso. Uma colunata de dimensões gigantescas rodeava o palco e subia com seus degraus também gigantescos. O artifício consistia em que havíamos aumentado muito a escala das colunas e de toda a construção em comparação com o tamanho normal do homem. As dimensões foram calculadas com base nos seres que antes teriam habitado a terra e construído aquele templo então em ruínas. O portal do cenário mostrava apenas a parte baixa do templo, i.e, os primeiros degraus e o início das gigantescas colunas, ficando o resto da construção a cargo da imaginação dos espectadores.

Conseguimos fazer essa decoração arquitetônica do mesmo pano decorativo amarelo, por isto saiu muito portátil, leve e barata. Do mesmo pano fizemos as gigantescas colunas de uns dois metros de diâmetro, presas de baixo para cima a aros de madeira, um dos quais fixado no chão e outro puxado para cima por uma corda, esticando as caixas de pano vazias, que assumiam a forma de colunas gigantescas.

Infelizmente, não conseguíamos nem essa montagem simplificada ao extremo. Dava para imaginar que o espetáculo nascera sob o signo do azar.

Em toda a Moscou era impossível arranjar a quantidade do veludo preto de que necessitávamos, por isto tivemos de substituí-lo por um pano tingido de preto. Mas este não absorvia os raios, razão por que malograram os artifícios encontrados para a iluminação, que tornavam transparentes as figuras esculturais, e toda a cena do Inferno cheio de sombras assumiu um aspecto material grosseiro.

Nós, artistas e diretores de cena (eu tinha como auxiliar A. L. Vichnievski), realizamos um trabalho colossal, durante o qual continuei minhas buscas no campo da dicção, da musicalidade dos versos, da fala correta e sua simplicidade nobre. Conseguimos escandir as palavras de forma muito nítida e transmitir as idéias filosóficas. Não é fácil obrigar o espectador a escutar no teatro idéias complexas de conteúdo profundo, expressas em período longos, que exigem uma grande atenção. Alguns papéis, como o de Cain, interpretado por L. M. Leonídov, por exemplo, produziam uma enorme impressão. Não consigo esquecer um ensaio íntimo que me deixou impressionado. Aconteceu no primeiro estágio do trabalho, quando a peça estava chegando ao ponto de acabamento definitivo mas ainda se encontrava no ambiente de quarto, sem cenário nem trajes.

Infelizmente, causas materiais nos obrigaram a estrear a peça antes do tempo e ainda por cima em forma crua, inacabada. Espetáculos assim encenados são como um aborto. O acabamento do trabalho é uma das primeiras condições do padrão artístico no teatro.

Mas nem aí tivemos sorte. Durante o ensaio geral, quando a sala repleta de espectadores e os artistas inquietos aguardavam nos bastidores a subida do pano uma parte do pessoal eletrotécnico entrou em greve. Tivemos de procurar substitutos para eles e retardar o início do espetáculo, o que esfriou os artistas e o público. Mas o azar não ficava só nisso: em pleno começo do primeiro ato aconteceu uma desgraça com o traje do intérprete de Cain. O artista ficou tão desnorteado que não conseguiu representar e só mecanicamente pegava a deixa.

O espetáculo cru, inacabado não teve êxito. Não obstante foi útil. Tornei a fazer duas descobertas muito importantes para mim, mas não novas para os outros.

Em primeiro lugar, o princípio escultural da montagem, forçando-me a prestar atenção aos movimentos dos artistas, mostrou-me claramente que nós devíamos não só saber falar bem, no tempo e no ritmo como também nos movimentarmos igualmente bem e no ritmo. Descobri ainda que para isto havia certas leis, que podíamos tomar como guia. Essa descoberta me serviu de impulso para toda uma série de pesquisas.

Em segundo lugar, daquela vez percebi (ou seja, senti) com clareza especial a vantagem que oferecem ao ator os princípios escultural e arquitetônico de montagem. De fato, que vantagem havia para mim, artista, no fato de haver atrás de mim, às minhas costas, um pano de fundo produzido pelo pincel de um grande mestre? Eu não o via, ele além de não me ajudar ainda conseguia atrapalhar, uma vez que me obrigava a incorporar-me ao fundo, ou seja, ser não menos e sim mais genial que o próprio mestre pintor para conseguir distinguir-me e fazer-me perceber na sua tela colorida.

O escultor e em parte o arquiteto produzem no proscênio objetos e relevos que podemos aproveitar com fins criativos expressivos e na personificação do espírito humano. Podemos nos sentarmos no trono, num degrau de escada, apoiarmo-nos numa coluna, deitarmo-nos numa pedra, assumirmos uma pose expressiva, apoiarmo-nos no relevo e não ficarmos feito uma estaca plantados junto ao ponto numa imensa área vazia no chão liso do palco que não interessa ao pintor. Este precisa apenas de bastidores e do fundo, ao passo que o escultor precisa do chão onde vivemos as cenas. As tarefas do escultor têm mais afinidade com as dos artistas. O escultor cria não no plano bidimensinal, como o pintor, mas num espaço tridimensional, i. e, em profundidade. O escultor está habituado a sentir o corpo do homem em relevo e as suas possibilidades físicas para revelar a vida interior.

Todos esses fundamentos me levaram a substituir provisoriamente o pintor em benefício do arquiteto e do escultor, bem como a cuidar intensamente dos movimentos dos outros atores e dos meus próprios, para cujo estudo eu passara a sonhar com o estúdio de balé, e tudo isso eu fazia paralelamente ao estudo da palavra e da fala que continuava no Estúdio de Ópera...

A montagem de *Cain* não chegou a esquentar o cartaz do nosso teatro, levando-nos a inserir velhas peças no repertório ao mesmo tempo em que preparávamos novas montagens. Entretanto não podíamos assimilar trabalho tão complexo, e o impasse nos obrigou a pedir ajuda aos Primeiro e Segundo Estúdios.

Segundo os planos iniciais e as disposições fundamentais que nortearam a fundação dos Estúdios, estes tinham a função imediata de preencher a carência de quadros criada na companhia pelo envelhecimento dos atores. Preparávamos e criávamos os jovens justamente para completarem as nossas fileiras e com o tempo lhes entregar a causa por nós criada. Em suma, os Estúdios eram viveiros da horta grande e principal que era o Teatro de Arte de Moscou.

É preciso reconhecer, por uma questão de justiça, que naquele momento crítico, eles cumpriram a sua função, justificaram as esperanças neles depositadas e com uma solicitude comovente acorreram em ajuda ao Teatro de Arte. Sem a ajuda deles não nos haveríamos aguentado naquele momento e teríamos sido obrigados a fechar as portas.

Conforta-me usar as páginas deste livro para recordar com afeto e agradecimento aquele serviço prestado.

Vendo os jovens assumirem um trabalho acima das forças, trabalhando em duas frentes, não podíamos abusar do seu tempo e por isto nos limitávamos a trabalhar uma hora onde precisávamos de duas, o que, evidentemente, não podia deixar de refletir-se no aspecto artístico do nosso trabalho.

# O Estúdio de Ópera do Teatro Bolshói

Quando a direção dos Teatros Acadêmicos do Estado foi entregue a E. K. Malinóvskaia, entre as inúmeras reformas que ela empreendeu constava a decisão de pôr na devida altura o aspecto dramático dos espetáculos de ópera do Teatro Bolshói. Com este fim, Elena Konstantínova dirigiu-se ao Teatro de Arte de Moscou, pedindo-lhe ajuda. V. I. Niemiróvitch-Dântchenko e V. V. Lujski concordaram em reger uma das óperas indicadas para encenação. Quanto a mim, propus que se organizasse um Estúdio de Ópera junto ao Teatro Bolshói, onde os cantores pudessem discutir comigo problemas de jogo cênico e os jovens se preparassem para tornar-se os futuros artistas-cantores, aonde chegariam após passagem pelo curso sistemático necessário.

A aproximação do Teatro Bolshói com o teatro de Arte de Moscou ficara resolvida. Em dezembro de 1918 realizou-se um banquete solene, oferecido pelos artistas do teatro Bolshói aos artistas do Teatro de Arte. Foi um encontro muito amável, alegre e comovente. Nas salas e saguões do Teatro Bolshói havia mesas postas e um estrado. Os próprios artistas e atrizes se encarregaram da mesa e nos serviram com bastante luxo para o momento de fome que atravessávamos. Todos puseram trajes de gala. Quando apareceu a companhia do nosso teatro, os solistas da ópera puseram-se em fila no estrado e entoaram solenemente uma cantata composta para a ocasião. Depois houve o jantar amistoso com discursos e saudações mútuas. No estrado revesavam-se os solistas da ópera A. V. Niejdânova, o tenor D. A. Smirnov, o baixo V. R. Pietrov e outros cantores de ópera famosos em Moscou, que nos brindavam com números seletos, enquanto os artistas do nosso teatro V. I. Katchálov, I. M. Moskvin e eu declamávamos. Depois do jantar os artistas do Estúdio do Teatro de Arte de Moscou apresentavam vários números e cenas jocosos, como aqueles que outrora exibíamos nos nossos *kapústniks*. Seguiram-se danças, *petits jeux**, números de mágica, etc.

Alguns dias depois aconteceu no saguão dos artistas o meu primeiro encontro com os cantores do teatro para uma conversa amistosa sobre arte. Eles me fizeram perguntas e eu respondi, demonstrei minhas idéias representando, cantei como sabia. E então reavivaram-se em minha alma antigas paixões adormecidas, que permaneciam em mim desde os tempos das minhas aulas de ópera com o velho Fiódor Pietróvitch Komissarjevski. Mais uma vez ressuscitava em mim o amor pela ação rítmica acompanhada de música.

Não posso me queixar do tratamento a mim dispensado pelos artistas: era muito atencioso. Muitos se interessavam pelos testes e exercícios que eu fazia e trabalhava com gosto, sem o falso amor-próprio de ator. Outros apenas assistiam como espectadores, supondo ser possível captar pela simples observação todas as sutilezas da arte dramática e o sentimento criador do artista. Estavam longe da razão. Uma pessoa não fica mais forte pelo simples fato de assistir a outras fazendo ginástica. O nosso trabalho, com a ginástica, requer muito exercício sistemático. Aqueles que entregavam-se aos exercícios e prosseguiam neles fizeram sucesso e algum tempo depois atraíram para a sua interpretação a atenção do público.

Um pequeno grupo de artistas oriundos do novo Estúdio, que E. K. Malinóvskaia pôs maternalmente sob sua cuidadosa proteção, fez grandes sacrifícios em prol da nossa iniciativa e se comportou heroicamente. Todos trabalhavam de graça, e ainda por cima num período em que a vida não entrara nos eixos após as primeiras tempestades revolucionárias. Muitos cantores dotados de vozes maravilhosas eram forçados a caminhar pela neve e na umidade sem galochas, com calçados gastos. E mesmo assim faziam tudo o que estava ao seu alcance para freqüentar as aulas do Estúdio.

Mas havia condições contra as quais eles não podiam lutar. Suas apresentações freqüentes nos espetáculos de ópera do Teatro Bolshói eram um obstáculo insuperável às suas aulas regulares no Estúdio: eram constantemente desviados, ainda pelos concertos que davam para garantir um pedaço de pão.

Durante todo o inverno não conseguimos reunir de uma só vez todos os componentes do quarteto na ópera que estava sendo ensaiada. Hoje faltava o soprano, amanhã o tenor, depois o *mezzo*. Aconteciam ainda coisas assim: em vista do concerto o baixo estava livre das oito às nove, e o tenor só após as nove porque se apresentava no primeiro ato do espetáculo de ópera do Teatro Bolshói. Por isto o quarteto começava o ensaio sem o tenor e, quando este chegava, sem o baixo, que corria para o concerto. Entretanto, à custa de esforços e obstáculos excepcionais, conseguimos chegar ao final da temporada de 1918-19, ou seja, à primavera, com vários trechos prontos. Exibimos o nosso trabalho na sala do Estúdio para alguns cantores, músicos e artistas do Teatro de Arte encabeçados por Niemiróvitch-Dântchenko. A amostra teve grande sucesso e suscitou discussões. Mas o principal era que eu me havia convencido de que podia ser útil na ópera.

---

* Em francês, no original russo (N. do T.).

Na temporada seguinte concordei em continuar as aulas no Estúdio de Ópera em outras condições: pedi permissão para recrutar um quadro de jovens do Estúdio, que antes de ingressarem ali como artistas fariam várias disciplinas sob a minha direção. Uma vez autorizado, pus mãos à obra. O primeiro a fazer foi elaborar um programa de ensino para o curso de ópera de acordo com as minhas deliberações, que, em linhas gerais, consistiam no seguinte.

O cantor de ópera trabalhava ao mesmo tempo não com uma, mas três modalidades de arte: a vocal, a musical e a cênica. Nisto residia a dificuldade, de um lado, e do outro a vantagem do seu trabalho criador. A dificuldade estava no processo mesmo de estudo das três modalidades de arte, mas logo que o cantor as assimilasse, teria à sua disposição aquelas possibilidades tão grandes e diversas de influenciar o espectador que faltavam a nós, artistas dramáticos. Todas as três modalidades de arte à disposição do cantor deviam ser fundidas e orientadas para um fim comum. Se uma modalidade de arte influenciasse o espectador enquanto outras dificultavam tal influência, o resultado seria o indesejável. Uma modalidade de arte destruiria o que a outra viesse a criar.

Parece que a maioria dos cantores de ópera desconhece essa verdade simples. Muitos deles pouco se interessam pelo aspecto musical da sua especialidade; quanto à parte cênica, eles, além de não a estudarem, ainda a desprezam freqüentemente, como se estivessem orgulhosos por serem *cantores* e não atores dramáticos. Entretanto isto não impede que nos maravilhemos com Fiódor I. Chaliápin, exemplo admirável de como é possível fundir em si mesmo as três modalidades de arte no palco.

A maioria dos cantores só pensa no "som", como eles mesmos denominam a nota bem tirada e lançada ao público. Eles precisam do som pelo som, de uma boa nota pela boa nota.

Com semelhantes concepções do trabalho operístico entre a maioria dos cantores, a cultura musical e dramática se encontrava num estágio primitivo, diletante. Muitos deles só precisavam do Estúdio de Ópera para aprender a caminhar pelo palco, saber "como se interpreta certo papel", passar o repertório, e, fazendo-o de ouvido com o auxílio de um acompanhante, decorar algumas partes e a *mise-en-scène* com as suas fancarias ou usar o Estúdio para chegar ao Teatro Bolshói.

Compreende-se naturalmente que o novo Estúdio não havia sido criado para gente daquela espécie. Tinha como função precípua elevar o nível das culturas vocal, musical e cênica do artista de ópera, razão por que as aulas tiveram de ser orientadas nas três vias das artes indispensáveis ao cantor.

No campo da arte vocal, deu-se grande atenção à dicção e ao solo, além do canto propriamente dito e da execução. Os cantores, como as pessoas em geral, não sabem falar corretamente. É por isto que na maioria dos casos a beleza do seu canto é freqüentemente estragada pela vulgaridade da dicção e da pronúncia. Freqüentemente a palavra some por completo no canto. Entretanto, a palavra é o tema para a criação de um compositor enquanto a música é a sua criação, i. e, o vivenciar desse tema, o tratamento que lhe dá o compositor. A palavra é *o que,* a música *o como.* O tema da criação deve ser inteligível ao ouvinte da ópera, e não só quando interpretado por um canto, mas também quando o canta um trio, um sexteto ou todo um coro.

No campo da dicção a ópera representa muitas dificuldades relacionadas com a afinação da voz, com a tessitura do papel e a sonoridade da massa orquestral, que absorve as palavras do texto. É preciso saber fazê-las passar por cima da orquestra, para o que se fazem necessário certos procedimentos de elaboração da dicção.

Não sou especialista no campo musical. Por isto nada me restava senão me empenhar em aproximar o Estúdio da instituição dotada de boa cultura musical. O Teatro Bolshói, a despeito do que se costuma falar atualmente a seu respeito, era justamente essa instituição. Restava-me aproveitar a finalidade que se criara naturalmente entre o Estúdio de Ópera e o Teatro Bolshói. Essa mesma afinidade havia também entre nós no Teatro de Arte de Moscou, que eu representava no Estúdio.

Assim, na música o Estúdio de Ópera aproveitava a cultura secular do Teatro Bolshói, e no campo cênico a cultura do Teatro de Arte.

Para elevar o aspecto cênico nos espetáculos de ópera, cabia, acima de tudo, conciliar entre si o diretor de cena, o regente da orquestra e o cantor, que há muito alimentam hostilidade mútua uma vez que cada um quer o primeiro lugar. É indispensável discutir que na maioria esmagadora dos casos predomina na ópera a música, o compositor, razão por que é ela que deve orientar e dirigir a criação do diretor de cena. Isto, evidentemente, não significa que o aspecto musical do espetáculo comandado pelo regente da orquestra deva esmagar a parte cênica, comandada pelo seu dirigente: o diretor de cena. Isto significa que a última parte, i. e, a cênica, deve igualar-se à musical, ajudá-la, empenhar-se em transmitir em forma plástica a vida do espírito humano de que falam os sons da música e explicá-los com o jogo cênico.

Por isto enganam-se aqueles cantores que, durante a introdução a uma ária, limpam o nariz ou a garganta para o canto seguinte, ao invés de vivenciarem e elucidarem o que diz a música. A partir do primeiro som da introdução emitido pela orquestra, eles já participam junto com esta da criação coletiva da ópera. Quando do acompanhamento se expressa claramente a ação, é preciso transmiti-la plasticamente. O mesmo se refere aos prelúdios a atos separados, que falam em forma musical do que se revela no ato seguinte. O nosso Estúdio de Ópera procurava fazer esses prelúdios não com o pano baixo, mas alto, com a participação dos próprios artistas.

A ação no palco, como a própria palavra, deve ser musical. O movimento deve seguir uma linha infinita, estender-se como uma nota tirada por um instrumento de corda, interromper-se quando é necessário, como o *staccato* de uma cantora ligeira... O movimento tem os seus *legato, staccato, fermata, andante, allegro, piano, forte,* etc. O tempo e o ritmo da ação devem estar em consonância com a música. Como explicar que até hoje essa verdade simples não foi assimilada pelos cantores de ópera? A maioria deles canta num só tempo e ritmo, anda pelo palco em outro, num terceiro agita os braços e num quarto sente. Pode essa policromia criar a harmonia sem a qual não existe música e

exige ordem acima de tudo? Para unificar a música, o canto, a palavra e a ação é necessário não um tempo-ritmo físico externo, mas interno, espiritual. É preciso senti-lo no som, na palavra, na ação, no gesto e no andar, em toda a obra.

Trabalhei muito esse aspecto e parece que obtive algum resultado prático.

De acordo com as tarefas gerais do Estúdio de Ópera, criou-se todo um programa para lecionar o meu "sistema" e elaborar a técnica interna e externa de expressar o vivenciado, bem como para trabalhar a dicção, a plasticidade, o ritmo, etc. Eu procurava conseguir que tudo se assimilasse da prática, devendo a teoria apenas fixar e ajudar a dar forma consciente ao já assimilado. Para isto elaborei uma série de exercícios sobre o meu "sistema", o ritmo, etc. aplicáveis ao assunto ópera.

Consegui selecionar um elenco muito bom de professores e diretores. Assim, a parte vocal ficou sob a responsabilidade da então famosa atriz do Teatro Bolshói M. G. Gúkova e do artista do mesmo teatro A. V. Bogdânovitch, contando ainda a direção vocal do Estúdio com os artistas eméritos da República E. I. Zbrúiev e I. V. Pietrov. A parte musical ficou a cargo do regente do Teatro Bolshói N. S. Golovânov, passando posteriormente para o artista popular V. I. Suk que o exerceu até morrer, que teve como orientadores os professores do Conservatório de Moscou I. N. Sokolov e L. N. Mirônov. Os professores S. M. Volkonski e N. M. Safônov (já falecido) lecionaram respectivamente as leis da fala e a palavra aplicada à arte vocal. As danças e a plasticidade foram orientadas pelo artista A. A. Pospiékhin, do corpo de balé do Teatro Bolshói. Meus auxiliares imediatos nas aulas de "sistemas" e ritmo foram minha irmã Z. S. Sokolova e meu irmão V. S. Aleksiêiev, que iniciaram sua carreira cênica ainda jovens e, após percorrerem um longo caminho na vida, retomaram a sua vocação natural: a arte.

Eu lecionava no Estúdio de Ópera e estudava ao mesmo tempo, assistindo aulas de M. G. Gúkova e V. Bogdânovitch, aos ensaios de música de N. S. Golovânov, às aulas de A. A. Pospiékhin, N. M. Safônov e especialmente de S. M. Volkonski. Deste assisti entusiasmado, junto com os jovens, a um curso completo, e guardo dele e de todos os outros professores um sincero agradecimento pelas muitas informações que me foram tão necessárias naquele momento das minhas pesquisas no campo da palavra, da fala e do som.

Condições materiais e outras me obrigaram a antecipar com os jovens cantores a montagem dos espetáculos. Inicialmente foram interpretadas algumas cenas das óperas de Rimski-Kórsakov: o prólogo à *Pscovitiana,* o prólogo a *O czar Saltân,* uma cena de *Noite de Natal* e outras. Depois encenamos na íntegra a ópera *Werther,* de Massenet, e a ópera *Ievguiêni Oniéguin,* de Tchaikovski.

Ao desenvolver esse trabalho, vi-me diante da necessidade de efetuar novas pesquisas das possibilidades de montagem teatral.

Os sete quadros da ópera de Tchaikovski, com os coros e dois bailes, precisavam ser montados na pequena sala de um pequeno palacete antigo posto à disposição do Estúdio de Ópera. Além das pequenas dimensões do local, havia ainda um obstáculo: a sala era dividida por um arco bonito em termos arquitetônicos, com quatro grandes colunas de mármore típicas da época de Púchkin e Oniéguin. Destruí-las seria um ato de barbárie, razão por que tiveram de ser incluídas na própria montagem, no plano da direção de cena e na *mise-en-scène.*

No primeiro quadro da ópera, as colunas e o arco se adaptaram ao terraço da casa dos Lárin. No segundo quadro, formaram uma alcova típica da época, onde ficava a cama de Tatiana. No terceiro quadro, o arco com as colunas, acrescido de uma caniçada, formava o caramanchão onde Oniéguin e Tatiana se encontravam. No quarto quadro colocou-se entre as colunas uma escada que dava para o salão de dança da casa dos Lárin. No quinto quadro as colunas receberam um revestimento de casca de árvore, que as transformaram nos troncos dos pinheiros do mesmo bosque em cuja orla ocorreu o duelo. No sexto ato as colunas formaram o camarote e lugar de honra para a recepção do general Griêmin, etc. Assim, as colunas eram o centro em torno do qual se planejava a decoração e ao qual se adaptava a montagem. As colunas se tornaram domínio típico do próprio Estúdio e atributos do seu distintivo ou emblema.

A montagem adaptada ao natural requeria dos atores uma interpretação mais veraz. O aperto obrigava os cantores a permanecerem no lugar e usar intensamente a mímica, os olhos, as palavras, o texto, a plasticidade e a expressividade do corpo.

Em termos artísticos e pedagógicos isto era bastante útil, uma

vez que elaborava técnicas mais sutis de expressão do sentimento, assim como o autodomínio indispensável ao artista. Tudo junto, i.e, a intimidade do ambiente de quadro, a interpretação dos cantores inusitada para a ópera, criava um espetáculo de estúdio original e atraente. Tentarei descrever alguns momentos, para fazer sentir o clima do espetáculo.

Quando a cortina se abria ao som do piano, o espectador via um terraço elevar-se a dois passos dele, erigido no mesmo chão em que ele estava sentado na platéia. Sentia o maciço, a densidade, por assim dizer, a realidade mesma da parede e do arco que representavam a casa dos Lárin. Ao longo dos relevos a cavidade da autêntica estrutura arquitetônica corriam reflexos de luz e sombras irradiando vida. O sol nascendo, os sons do canto distante de um coro de camponeses regressando de longe após o trabalho, as figuras tristes de duas velhas — a senhora Lárin e a babá, recordando a vida passada ajudavam a recriar no palco o espírito daquela paz do campo em que deveria nascer no primeiro encontro o amor de Tatiana por Iniéguin.

No segundo quadro conseguimos fazer com que a intérprete do papel de Tatiana passasse toda a cena da carta na cama, sem andar pelo proscênico com gestos de ópera como costuma acontecer. Essa atrelagem a um lugar, que exigia da atriz um grande trabalho e autodomínio, deslocava o centro da atenção do espectador do jogo externo para os motivos internos da cena, substituindo os movimentos grosseiros dos braços, das pernas e de todo o corpo por um jogo rítmico de mímica e pequenos gestos. Essa delicadeza do desenho, conjugada com a música, dava a toda a cena um acabamento sutil no estilo de Púchkin e Tchaikovski.

Na cena do baile em casa dos Lárin, com as características expressivas da própria música, conseguimos combinar a naturalidade com a cadência dos movimentos. A parte mais importante desta cena era o surgimento e o rápido desenvolvimento da altercação entre Lienski e Oniéguin, que terminaria no duelo fatal do quadro seguinte. Nas montagens comuns de ópera, essa linha básica do ato ficava eclipsada pela azáfama do baile. Para evitá-la, deslocamos as cenas dos personagens principais para a frente, enquanto a multidão policrômica de convidados, que no início do quadro e na cena das coplas de Triqué ficava em torno de uma mesa grande no proscênio, era transferida para o fundo, atrás das colunas onde dançavam, uma vez que ela devia servir apenas de fundo para o motivo dramático da ópera que se desenvolvia diante de nós.

E mesmo mais tarde, quando o Estúdio de Ópera mudou-se para um local amplo, esse espetáculo conservou todas as particularidades, suscitadas — em termos decorativos — pelas condições em que ele surgiu. Já podíamos planejar com mais folga as nossas futuras montagens.

Com o surgimento do Estúdio de Ópera, vacilei muito para assumir a sua direção. Posteriormente, porém, vendo na prática a utilidade que ele oferecia no campo da minha especialidade, compreendi que através da música e do canto eu poderia achar a saída para o impasse a que as minhas buscas me haviam levado.

No processo de trabalho, envolvi-me sem perceber pela música e a arte vocal, porque nesse campo há fundamentos sólidos de técnica e virtuosidade. Basta um cantor tirar uma nota para já percebermos o mestre-especialista, a cultura e a arte. De fato, para produzir com a voz um som bonito, nobre e musical, a nota contínua com que eu então sonhava para o artista dramático, é preciso um trabalho prévio grande, difícil e longo de afinamento e exercício da voz. Quando o cantor transmite com sua voz bem preparada e de forma correta uma obra musical, já obtemos certa satisfação estética.

Foram essa sede de fundamentos e mestria, de um lado, e o horror ao diletantismo, de outro, que me levaram a trabalhar no Estúdio não só em função do drama mas da própria ópera. Mas também aqui me esperavam muitas frustrações, que provavelmente ainda me esperam no futuro. Pelo visto o ''sozinho''dos cantores é um mal tão invencível quanto o diletantismo dos atores dramáticos. A psicologia do cantor, em cuja garganta a natureza depositou uma mina de ouro, é especialíssima. Ele se sente um eleito, o único, o indispensável, e isto lhe infunde uma noção exagerada do seu valor artístico. Ele procura tomar da arte e não dar à arte. É por isso que ao primeiro sucesso, preparado pelo trabalho persistente dos diretores de cena e professores, qualquer empresário pode atrair um cantor de boa voz. Ora, os empresários são os mais jurados inimigos da nossa arte, seus exploradores, uma espécie de tubarões que devoram os jovens brotos artísticos que ainda não conseguiram dar frutos, espreitam sagazes o cantor para abandoná-lo como coisa desgastada alguns anos depois, após sugar-lhe tudo o que é possível.

Tudo indica que não se pode combater esse mal de forma direta. O único meio para combatê-lo é elevar o nível de cultura geral e artística dos cantores e fortalecer neles uma ideologia correspondente.

# A Partida e o Regresso

Após três anos de separação, nossos colegas finalmente retornaram do exterior para as nossas fileiras. É verdade que não voltou o grupo todo, mas retornaram os mais necessários e de maior talento.

Precisou-se de tempo para reorganizar a companhia cindida e voltarmos a representar um conjunto.

As condições não favoreciam esse trabalho, uma vez que a tempestade revolucionária no teatro chegara ao apogeu e criara-se contra o nosso teatro um clima de hostilidade por parte da juventude mais esquerdista e não do governo, que, a bem da verdade, nos protegia. Entre essa juventude havia pessoas de mentalidade nova, grande energia, com novas aspirações, de talento, intolerantes, presunçosas. Novamente, como no nosso tempo, muito do velho foi declarado caduco só porque era velho, ao passo que o novo era maravilhoso pelo simples fato de ser novo.

Mais uma vez, os fins colocados do teatro pelo momento histórico estavam acima das possibilidades da nossa rotineira arte de representar. Esta, como sempre ocorrera em tais circunstâncias, colocando-se a reboque de outras artes e precipitando-se em alcançar as que se haviam adiantado, via-se novamente forçada a dar saltos, queimando etapas importantes da sua evolução e indispensáveis ao crescimento normal do artista. Não podemos saltar impunemente por cima de vários degraus que nos levam gradual e naturalmente ao topo, da escada da arte.

Com uma precisão impressionante mas em escala bem maior, repetia-se o mesmo que ocorrera durante os primeiros anos de existência do Teatro de Arte de Moscou, quando, como agora, acontecia uma revolução no nosso teatro, que o projetava a uma etapa do seu caminho em direção ao infinito.

No nosso tempo o destino nos enviou um dramaturgo chamado Anton Pávlovitch Tchékhov, intérprete extraordinário do espírito da sua época.

A tragédia da revolução que ora acontecia no teatro, mais ampla e mais complexa que a anterior, consistia em que o seu dramaturgo ainda não havia nascido. E considere-se que a nossa criação coletiva começa pelo dramaturgo, sem o qual artistas e diretor de cena nada têm a fazer.

Parece que aqueles inovadores revolucionários não queriam levar em conta esse fato. Daí, naturalmente, os muitos erros e confusões que empurram a arte pelo falso caminho externo.

Aparecesse uma peça retratando genialmente a alma do homem atual e sua vida, independentemente da forma que ela pudesse ter — impressionista, realista, futurista —, e todos os artistas, diretores de cena e espectadores se lançariam sobre ela e iriam procurar a sua realização mais clara em prol da sua essência espiritual, interior. Essa essência da nova vida do espírito humano é profunda e importante, por ter nascido dos sofrimentos, da luta e façanhas em meio a catástrofes, fome e luta revolucionária inéditas pela crueldade.

Essa vida importante do espírito não dá para transmitir através da simples sutileza da forma, nem de acrobacia, nem do construtivismo, nem de montagem exuberante em luxo e riqueza, nem da pintura dos cartazes, nem da ousadia futurista, ou ao contrário, da simplicidade que chega à total supressão da decoração, nem de narizes postiços, nem de caras pintadas em círculos, nem de todas as técnicas externas e da afetação exagerada dos atores que costumam justificar-se com a palavra da moda: *grotesco*.

Para transmitir os grandes sentimentos e paixões faz-se necessário um grande artista, de imenso talento, força e técnica. Este virá do chão, como em seu tempo veio M. S. Schépkin, e como ele fará de si mesmo o veículo que transmitirá tudo o que de melhor produziram a cultura secular e a técnica artística. Sem estas,

o novo artista será impotente para transmitir os anseios universais e as desgraças da sociedade humana. A naturalidade nua e a intuição sem técnica quebrantam a alma e o corpo do artista quando este transmite as paixões imensas e emoções da alma atual. Enquanto não aparecessem novos Dramaturgo e Artista, pareceria mais conveniente aperfeiçoar e ajustar a técnica interna atrasada da arte de representar aos limites já atingidos no campo das potencialidades externas do ator. Trata-se de um trabalho difícil, longo e sistemático.

Mas os revolucionários são impacientes. Isto é uma característica deles. Como no nosso passado, a nova vida não quer esperar; precisa dos resultados imediatos da vitória, de um ritmo de vida acelerado. Desprezando o andamento natural da evolução interior, os inovadores violentam a arte, a criação dos artistas, do poeta. Na falta de um dramaturgo novo, apelaram para os velhos clássicos que falam de grandes homens e grandes sentimentos, e passaram a reformulá-los segundo o novo modelo, dando-lhes no aspecto externo aquela sutileza indispensável ao espectador atual. No ímpeto do envolvimento, os inovadores interpretaram a nova forma externa como essência interna renovada. Trata-se de um equívoco comum aos casos de precipitação. E também aqui aconteceu o mesmo que nos ocorrera outrora, só que num sentido oposto. Lutando contra o convencionalismo, nós interpretáramos a representação externa da vida como uma nova arte, ao passo que os inovadores de hoje e revolucionários do teatro deixaram-se envolver pelo convencionalismo ao combaterem no palco as condições de vida.

Entretanto a reformulação dos clássicos à moda atual não deu resultados sérios, o que é compreensível. O Púchkin velho mas não envelhecido não pode ser transformado no moderno Maiakovski, assim como não se transforma Kramskói em Tátlin, Glinka em Stravinski, V. Davídov em Ferdinândov ou Tseretelli.

Ao mesmo tempo em que tentavam adaptar à atualidade os velhos clássicos, os revolucionários do teatro procuravam evitar completamente o dramaturgo. Produziam apenas o espetáculo, indiferentes ao tema. Exibiam a teatralidade pela teatralidade, brilhavam pela montagem, pela habilidade e versatilidade do ator ou partiam de uma tendência política ou social, etc., e a representavam numa forma artística nova, sutil, às vezes talentosa.

Em outras oportunidades tentavam tomar como base do espetáculo um fim utilitário de alcance geral, fazendo as personagens representarem conquistas científicas, etc. Por exemplo: a malária assolava a cidade, e era preciso popularizar os meios para combatê-la. Para tanto montava-se um balé no qual figurava um viajante que adormecia por imprudência num canavial pantanoso, representado por mulheres bonitas seminuas que balançavam o corpo com cadência. Picado por um mosquito ágil, o viajante dançava com passos estimulados pela febre. Chegava o médico, dava quinino ou outro remédio, e diante de todos a dança do doente ficava tranqüila.

Tentavam ainda popularizar informações técnicas de utilidade geral através de um balé produtivista, que representava um tear ou outra máquina em funcionamento.

Visando à propaganda de fundamentos éticos, encenavam no ambiente mais real possível o julgamento de criminosos fictícios, por exemplo, de um literato, um padre, uma prostituta, etc.

Se o teatro era capaz de cumprir fins não só artísticos mas também utilitários, tanto mais proveito oferecia, restando-nos apenas nos alegrarmos com a sua versatilidade. Mas seria errôneo confundir as tendências ou os conhecimentos de utilidade geral, que às vezes tentam tomar como base de teatro, com a sua essência criadora, alma da criação artística. Não se pode confundir um simples espetáculo, pregação ou agitação com arte autêntica.

À espera de um novo talento que correspondesse às exigências da época, também no campo da pura arte de representar eles se lançavam a tudo o que era novo em função da simples novidade, sem se preocuparem em saber se isto correpondia aos fins básicos da arte.

Na falta de um *artista* capaz de falar dos grandes sentimentos mesmo nas velhas obras clássicas, na falta de bases sólidas que permitissem retratar no palco a vida do espírito humano e aprofundassem a técnica do artista, eles, como nós na nossa época, se lançaram ao que era mais acessível ao olho e ao ouvido, i.e, ao aspecto externo do nosso ofício, ao corpo, à plasticidade, ao movimento, à voz, à declamação do ator, tentando através desses procedimentos criar uma forma sutil de interpretação cênica.

E nesse envolvimento apressado com a aparência, muitos resolveram que o vivenciar, a psicologia são atributos típicos da arte burguesa, ao passo que a arte proletária deveria basear-se na cultura física do ator. Além disso, as velhas técnicas de representação, baseadas nas leis orgânicas da natureza criadora, foram declaradas realistas e, conseqüentemente, obsoletas para a nova arte de uma forma externa convencional. O culto a essa forma é mantido pela opinião difundida segundo a qual a nova modalidade de arte cênica corresponde aos gostos e à compreensão do novo espectador proletário, para quem seriam necessárias técnicas e métodos de representação inteiramente diversos, outros dispositivos representativos do ator.

Mas será que a sutileza moderna da forma artística externa nasceu do gosto primitivo do proletário e não da gulodice e do requinte do espectador da velha cultura burguesa? Será que o ''grotesco'' atual não vem daquela fartura de que fala o provérbio: ''sair da mesa farta para pão e água''.

Se julgarmos pela freqüência aos teatros, o espectador proletário procura os lugares onde pode rir e chorar lágrimas autênticas que brotam de dentro para fora. Ele precisa não de forma requintada mas da vida do espírito humano, traduzida em forma simples e inteligível, descomplicada mas vigorosa e convincente. Na arte, como na alimentação, ele não está habituado a coisas picantes nem a sutilezas gastronômicas que estimulam o apetite. Ele tem fome espiritual e deseja alimento nutritivo simples para a alma. E é este o alimento mais difícil de se preparar na nossa arte.

O mal está em que a simplicidade substancial da fantasia rica é o que há de mais difícil no nosso ofício, e é a mais temida por aqueles que não atingiram o grau de mestre no nosso trabalho de ator. Tomara que se supere o mais rápido possível o preconceito perigoso e nocivo segundo o qual a arte externa e a interpretação externa do ator são indispensáveis ao proletário.

No afã de propagar o novo *credo* do teatro atual, i.e, a forma pela forma, a técnica externa, lançavam-se diariamente novas teses, novos princípios, inventavam-se sistemas, métodos. E essa propaganda compreendia conferências, debates. Mal se afirmava uma tese, uma semana depois ela já era substituída por outra oposta. Essa pressa louca, o ritmo de buscas, criava fatos anedóticos. Um exemplo: um artista trabalhava num teatro de província antes da revolução, onde fazia um papel numa peça de Ostrovski. Em outubro estourou a revolução. Todo o velho modificou-se: apareceu um novo diretor de cena e montou segundo as novas teses a mesma peça de Ostrovski com o mesmo ator. No final da mesma temporada o mesmo ator foi forçado a fazer o mesmo papel em outra cidade, com um terceiro diretor de cena, de formação ainda mais nova. Assim, o mesmo artista interpretou na mesma temporada o mesmo papel seguindo três princípios opostos entre si. Será que o próprio Tommazo Salvini ou M. N. Iermólova seria capaz de tão genial versatilidade?

Imagine-se fazer a mesma experiência com um pintor como Iliá Riépin, encomendando-lhe três quadros em oito meses, um a la Riépin, outro a la Gauguin e outro a la Malièvitch!

Eis um quadro aproximado do que ocorria no mundo do teatro no período aqui descrito, momento em que retornavam a Moscou os nossos colegas.

Seria possível no clima da desorganzação que reinava naquele momento tentar reorganizar a nossa companhia provisoriamente esfacelada e traçar novas perspectivas e novos caminhos para a nossa arte?

Como acontecera dezessete anos antes, às vésperas da nossa primeira viagem ao exterior em 1906, caíramos num impasse. Era preciso nos distanciarmos mais uma vez e ficarmos de longe examinando o quadro geral para melhor interpretá-lo. Em suma, precisávamos sair temporariamente de Moscou, e por isto resolemos aceitar convites que nos faziam da Europa e dos Estados Unidos e sair em *tournée,* que se prolongou de setembro de 1922 a agosto de 1924.

Vladímir Ivânovitch teve de renunciar à interessante *tournée* e permanecer em Moscou com uma parte da companhia e o Estúdio Musical que fundara junto ao Teatro de Arte de Moscou.

O espaço deste livro não me permite descrever a nossa viagem aos Estados Unidos: ela não cabe em algumas páginas. Além disso, eu me afastaria da linha adotada, que segue a direção das minhas perquirições criadoras e a evolução da arte. Durante a *tournée* essa linha sofreu naturalmente uma interrupção temporária, uma vez que em vagões de trem e hotéis não se pode prosseguir no trabalho escrutador de experimentador. E mesmo assim consegui captar (i.e, sentir) o que havia de novo e importante no campo do som e da fala, que naquele momento era o que mais me interessava. Isto merece algumas palavras.

A coisa começou após eu ter chegado da Rússia a Berlim. Ao iniciar os intensivos trabalhos de ensaio, direção de cena e interpretação, vendo-me diante da necessidade de falar constantemente em grandes estabelecimentos na qualidade de representante do teatro, minha voz começou a me trair. A rouquidão, o enfraquecimento do som e o rápido cansaço dificultavam o trabalho. Enquanto isso, eu tinha pela frente a grande temporada americana, que, segundo o contrato, prometia um trabalho intenso. A preocupação com a voz me obrigou a empreender exercícios e vocalises diários com base em informação outrora colhida de Komissarjevski, de um lado, e dos cantores do Estúdio de Ópera do Teatro Bolshói por mim dirigido M. G. Gúkova a A. V. Bogdânovitch, de outro. Mas a vida em hotel não favorecia semelhante trabalho. Ora um vizinho nervoso batia à porta, ora eu mesmo sentia vergonha e tinha a impressão de que havia ouvidos encostados a todas as portas para ouvir o meu canto ruim. Isto me forçava a aplicar nos exercícios apenas metade do som, o que vinha a ser muito útil para a voz. Durante dois anos, eu trabalhei sistematicamente a voz e consegui consolidá-la: a rouquidão passou, e eu atravessei bem as duas temporadas americanas e européias, fazendo ensaios matinais, dando espetáculos particulares e discursando após em diversas recepções e jantares. O mais importante foi que me entusiasmei com esse trabalho com a voz e percebi (i.e, senti) a sua grande importância artística e prática para o artista.

Paralelamente ao canto, eu aprendia a falar de modo simples, significativo e nobre. Nesse difícil campo eu ainda não cheguei aonde quero, e é até possível que já nem consiga mais. Contudo, meu trabalho me revelou muita coisa importante, que posso transmitir aos jovens.

Tudo isso foi resultado daquelas perquirições que fiz no Estúdio de Ópera.

Ao voltarmos a pátria após dois anos de *tournée* pelo mundo, encontramos grandes mudanças em Moscou, e muito do que ali acontecera me impressionou. A começar pelo fato de que a atividade criadora dos atores, apesar do empobrecimento dos espectadores e da má freqüência dos espetáculos na maioria dos teatros, pareceu-me em ebulição se comparada à do Ocidente, onde ainda se sentia a estagnação temporária após a conflagração mundial.

Infelizmente não posso me afastar da linha traçada para o livro e falar dos espetáculos maravilhosos encenados durante a nossa ausência por Vladímir Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenko no Teatro de Arte com a participação do seu Estúdio Musical. Neste livro sobre "a minha vida na arte" posso referir-me ao campo musical apenas na medida em que ele teve influência direta na minha evolução artística. Quanto aos outros, impressionou-me o fato de que muitas das perquirições que apenas se delineavam antes da nossa partida, já estavam definidas em forma acabada. Poder-se-ia dizer que em nosso país havia agora novos teatros de modalidades diversas: de agitação e propaganda política, sátira política e tendências, de revista com truques carregados de ousadia e talento ao estilo americano, o teatro de jornal e o folhetim centrado nos fatos do dia-a-dia, o teatro da experiência cênica, os teatros de natureza compilatória sem invenções próprias mas com a habilidade de adaptar às possibilidades cênicas suas e dos seus atores o mais expressivo e bem sucedido dos outros. O magnífico princípio arquitetônico e escultural, o construtivismo e o aprimoramento dos tablados haviam sido usados até o fim pela nova arte. Não havia praticamente um só teatro que neles não se baseasse. O grotesco nas decorações, nos trajes e montagens haviam sido levados a uma sutileza extrema, às vezes com talento e arte. Esboços ousados de maquiagens com cabelos dourados e prateados, pintura futurista do rosto e detalhes de papelão colado e esculturais foram adotadas por unanimidade e passaram a ser repetidos por quase todos os teatros

Muitos problemas cênicos, que aguardavam a sua vez, haviam sido resolvidos entre nós nos últimos tempos. Por exemplo, o princípio de montagem ora favorito, introduzido por V. S. Meierhold, mostra com ousadia o avesso do palco, até hoje escondido cuidadosamente do espectador. No seu teatro, todo o palco é aberto e unido à platéia, formando com ela um estabelecimento único, em cuja profundidade os atores representam tendo biombos como fundo. Eles são fortemente iluminados no meio da penumbra geral e por isto são o único ponto e objeto luminoso que se oferece à visão dos espectadores. Com esse método simples, V. S. Meierhold acabou de uma vez por toda e de forma excepcionalmente talentosa com a boca do cenário, que criava dificuldades para o ator e o diretor de cena em algumas encenações íntimas. A boca do cenário era enorme, e dentro dela os atores pareciam pequenos. Esmagava-os o espaço do marco cênico, procuravam escondê-lo decorativamente da visão dos espectadores com tecidos policrômicos e bambolinas, que desviam deles a atenção dos espectadores. No teatro de Meierhold não havia boca de cenário, não havia o grande espaço do arco, que tinha de ser coberto de pano; o espectador simplesmente deixava de percebê-los, podendo assim concentrar atenção no que o diretor de cena queria mostrar, fosse um pequeno biombo ou um objeto, etc.

No campo da técnica de representação meramente externa, também fiquei sinceramente impressionado com as grandes realizações. Não há dúvida de que surgiu entre nós o novo ator, por enquanto ator com minúscula: ator-acrobata, cantor, dançarino, declamador, plástico, panfletista, piadista, orador, conferencista e agitador político ao mesmo tempo. O novo ator sabe fazer tudo: cantar coplas ou romança, declamar, dizer o texto do papel ou tocar piano, violino, jogar futebol, dançar foxtrote, dar cambalhotas, permanecer ou andar de pernas para o ar, representar uma tragédia ou um *vaudeville.* É claro que ele faz tudo isso não como um verdadeiro especialista mas como diletante, uma vez que o verdadeiro *clown* evidentemente dá cambalhotas e dança melhor, e o pianista ou violinista de uma orquestra toca melhor que o novo ator.

Contudo, a versatilidade do porte, da preparação do corpo, da voz e de todo o aparelho de representação do ator, tão necessários ao teatro, chegou nos últimos tempos a grandes e bons resultados, a exemplo da montagem. Merecem admiração o engenho, o talento, a versatilidade, a ousadia, o humor, a habilidade, o gosto e o conhecimento do palco dos inventores de todas essas novidades e descobertas. E a eles eu canto ditirambos, se bem que com ressalvas.

Enquanto a cultura física do corpo servir de apoio aos principais fins criadores da arte — *à transmissão da vida do espírito em forma artística* —, aplaudirei de todo o coração as novas conquistas do ator atual. Mas a partir do momento em que a cultura física vier a ser um fim em si mesma na arte, em que começar a violentar o processo criador e provocar um divórcio entre a aspiração do espírito e os convencionalismos da interpretação externa, em que ela reprimir o sentimento e o vivenciar, então eu me tornarei um adversário extremado dessas novas conquistas maravilhosas.

A despeito do êxito das perquirições externas no novo teatro, por que ele parece tão desgastado e velho? Por que há tanta coisa maçante nele?

Não seria porque a arte atual não é *eterna,* mas está apenas na moda?

Ou não será porque as possibilidades cênicas externas da montagem são extremamente limitadas e como conseqüência estão condenadas a uma repetição que, naturalmente, enjoa?

Num exame mais atento salta à vista que a nova arte lança mão das mesmas possibilidades cênicas antigas já aproveitadas por nós: as mesmas plataformas, biombos, tecidos, o veludo preto e a pintura do extremo esquerdo que esconde o obsoleto da arte de representar. Isto demonstra apenas que todas as possibilidades externas de montagem no teatro parecem aproveitadas até o fim, nada mais restando a pesquisar nesse campo.

O novo está sendo criado agora, a partir do velho bom e esquecido, que está sendo mostrado em novas combinações.

Então, por que é enfadonho o novo teatro?

Não será porque o externo, mesmo sendo bonito e sutil pela forma, não pode viver por si só na cena? O externo deve ser justificado de dentro, e só então conseguirá atingir o espectador. Entretanto o mal da arte atual está em que, enquanto as possibilidades externas da montagem e do ator chegaram ao apogeu, esgotaram-se totalmente as potencialidades criadoras internas, foram completamente esquecidas. Além disso, são levianamente rejeitadas pelo inovadores, que não levam em conta que não se pode refazer a natureza humana e o corpo não pode viver sem a alma.

Se no campo da externa — a arte da forma externa — eu estava impressionado com o grande sucesso do novo ator, no campo da criação interna, espiritual eu estava sinceramente triste com um fenômeno inteiramente diverso.

O novo teatro não criara nenhum artista-criador, forte na representação da vida do espírito humano, nenhuma nova técnica, nenhuma alusão a perquirições no campo da técnica interna, nenhum conjunto brilhante, em suma, nenhuma conquista no campo da criação espiritual.

Isso ainda não era tudo. Impressionava-me ainda ver retornarem ao palco e conviverem em igualdade de condições com a nova forma cênica os artificialismos teatrais com aquela alma fria, herdados dos velhos melodramas franceses e da *vampuca.*

Entretanto o velho ator dos tempos das nossas avós dominava as suas técnicas como mestre autêntico que as herdara de uma cultura secular, ao passo que o ator de hoje lança mão de técnicas desgastadas como diletante.

Como se explica que a forma externa sutil da nova arte de hoje esteja impregnada das costumeiras velharias do ofício de ator, hoje ingenuamente apresentadas como novidade?

A causa é simples e a ela já me referi mais de uma vez neste livro: a natureza se vinga da violência cometida contra ela.

Basta colocar-se diante do ator um fim criador acima das suas possibilidades, fazendo-o autoviolentar-se, para que a sensibilidade assustada se esconda incontinenti no seu esconderijo e ponha em seu lugar o ofício grosseiro com todo o acervo de clichês. E quanto mais difíceis e inexeqüíveis os fins colocados diante do ator, tanto mais grosseiro, primitivo e ingênuo o seu ofício. E é bom frisar que os fins atualmente colocados diante do ator são extremamente difíceis, diversos e multiformes. Em primeiro lugar, cabe-lhe justificar a forma artística ousada, impertinente de tão sutil, da montagem e da interpretação externa do ator. Para isto exige-se uma técnica interna do vivenciar, levada à perfeição. É essa arte que não vemos no ator atual. Em segundo lugar, é preciso ter habilidade para reeducar os velhos dramaturgos dentro do novo estilo ou libertar totalmente o teatro do poeta e substituir a criação deste nos aspectos externo e espiritual pela criação dos próprios atores. Em terceiro lugar, é preciso arrancar a alma da obra, substituindo-a por uma tendência ou um fim utilitário. Se os dois primeiros fins são de uma dificuldade insuperável, o último é simplesmente impossível para arte. Por isto não surpreende que a sensibilidade criadora fuja ao artista colocado no impasse e ponha em seu lugar o clichê mais grosseiro, velho, ingênuo e esquecido, apresentado hoje como nova declamação, plasticidade e ação cênica.

Não terá chegado o momento de falar do perigo que ameaça a arte e devolver-lhe a alma, mesmo que para tanto tenhamos de sacrificar a bela forma externa hoje criada em substituição à forma anterior envelhecida?

É indispensável elevar e ajustar urgentemente a cultura espiritual e a técnica do artista à mesma altura hoje atingida pela sua cultura física. Só então a nova forma irá adquirir a necessária fundamentação interna e justificação, sem as quais ela permanecerá externamente inerte e perderá o direito à existência.

Esse trabalho, evidentemente, é incomparavelmente mais complexo e longo. Aguçar o sentimento, vivê-lo intensamente é bem mais difícil do que aguçar a forma externa da personificação. Entretanto o teatro precisa mais da criação espiritual, razão por que é necessário pôr mãos à obra o mais rápido possível. Contudo, como concretizá-la e que papel tenho a desempenhar no novo trabalho?

# Um Resumo e o Futuro

Não sou jovem, e minha vida artística se aproxima do último ato. Chegou o momento de fazer um resumo e fazer um plano dos últimos e conclusivos trabalhos com base na minha arte. Meu trabalho como diretor de cena e ator transcorreu em parte no plano da montagem externa, mas principalmente no campo da criação espiritual do ator.

Antes de mais nada ponho termo ao problema relativo às possibilidades externas da montagem e às conquistas do teatro que ocorreram diante dos meus olhos.

Depois de ter experimentado na atividade teatral todos os caminhos e meios de trabalho criador, de render tributo pelo envolvimento com todo tipo de montagem na linha da história e dos costumes, do simbólico, do ideológico, etc., de estudar as formas das montagens de correntes e princípios artísticos diferentes — realismo, naturalismo, futurismo, arte estatuária na cena, esquematização com simplificações extravagantes, com panos, biombos, tules, artifícios vários de iluminação —, convenci-me de que esses recursos todos não formam o fundo que melhor destaca a iniciativa criadora do ator. Se antes, ao fazer os meus achados no campo das montagens decorativas e outras eu concluíra que as nossas possibilidades cênicas eram pobres, hoje devo reconhecer que todas as possibilidades cênicas que restaram estão definitivamente esgotadas.

O único imperador e soberano do palco é o ator de talento. Entretanto acabei não encontrando para ele aquele fundo cênico que não atrapalhasse mas o ajudasse no complexo trabalho artístico. Faz-se necessário um fundo simples, e sua simplicidade deve partir de uma fantasia rica e não de uma pobre. Entretanto não sei como evitar que a simplicidade da fantasia rica projete-se ao primeiro plano com força ainda maior do que o luxo exagerado da teatralidade. A simplicidade dos biombos, do tecido, do veludo e das decorações em corda de *A vida de um homem*, de Leonid Andrêiev, etc., veio a ser aquela simplicidade pior do que o roubo. Chama mais atenção que uma montagem teatral comum, que o nossos olhos se habituaram a ver e deixaram de perceber. Resta esperar que nasça algum grande artista e resolva essa dificílima tarefa cênica, criando para o ator um fundo simples porém rico em arte.

Entretanto se no campo da montagem externa todos os recursos do teatro podem considerar-se estudados, já no campo da atividade criadora interna do ator o problema é bem diferente. Ali tudo está a cargo do talento, da intuição, ali reina um diletantismo imenso na grande maioria dos casos. As leis da criação desenvolvida pelo ator não foram estudadas, e muitos consideram o seu estudo dispensável e até prejudicial.

A antiga opinião segundo a qual o ator em cena precisa apenas de talento e inspiração continua bastante difundida até hoje. Para corroborar essa opinião, seus adeptos gostam de tomar como ponto de referência artistas geniais como o nosso Motchálov, que alegam confirmá-la com sua vida artística. Eles tampouco esquecem Kean, tal qual este está representado no famoso melodrama. Experimente dizer a atores mal informados de sua arte que você reconhece a técnica, e eles vão lhe gritar com desdém:

''Então você nega o talento, a inspiração?''

Mas existe ainda outra opinião, muito difundida na nossa arte, segundo a qual é preciso que haja técnica antes de tudo; quanto ao talento, ele, evidentemente, não atrapalha. Os artistas inseridos nessa tendência vão aplaudi-lo no primeiro minuto em que você externar seu reconhecimento da técnica. Mas se você tentar dizer-lhe que técnica é técnica, mas que, seja como for, acima de tudo estão o talento, a inspiração, a supraconsciência, o vivenciar, que para eles existe a técnica, que esta serve conscientemente para excitar a criação supraconsciente, eles ficarão horrorizados com as suas palavras.

"O vivenciar? — gritarão. — Coisa superada."

Já que essa gente teme tanto o sentimento vivo, o vivenciar no palco, não será por que não sabe sentir nem viver no teatro?

Nove décimos do trabalho do artista, nove décimos do assunto consistem em sentir o papel espiritualmente, começar a vivê-lo; feito isto, o papel está quase pronto. Não faz sentido lançar ao simples acaso nove décimos do trabalho. Deixemos que os talentos excepcionais sintam de imediato e criem os papéis. Para eles não se escrevem as leis, eles mesmos as escrevem. O mais surpreendente de tudo, porém, é que deles precisamente nunca tive oportunidade de ouvir que a técnica é desnecessária e só o talento é necessário ou, ao contrário, que a técnica está em primeiro lugar e o talento em segundo. Ao contrário, quanto maior o artista tanto mais ele se interessa pela técnica da sua arte.

"Quanto maior o talento, tanto mais aprimoramento e técnica ele exige, — disse-me um grande artista. — Quando um artista de pouca voz berra e falseia no canto, isto é desagradável; mas se Tamagno começasse a falsear com sua voz de trovão, seria aterrador".

Assim raciocina o talento autêntico.

Todos os grandes artistas escreveram sobre técnicas artísticas, todos eles chegam à velhice profunda desenvolvendo e sustentando diariamente a técnica com o canto, a esgrima, a ginástica, o esporte, etc. Todos eles passam anos a fio estudando a psicologia do papel e trabalhando-o interiormente, e só os gênios primários se vangloriam de sua semelhança com Apolo, de sua inspiração que tudo abrange, inspiram-se com vodka, os tóxicos e prematuramente desgastam o temprament o e o talento. Gostaria que me explicassem por que um violinista que faz o primeiro ou o décimo violino numa orquestra deve passar horas a fio se exercitando todos os dias. Por que um bailarino trabalha diariamente cada músculo do corpo? Por que o pintor ou o escultor pinta e esculpe diariamente e considera irremediavelmente perdido o dia passado sem trabalho, enquanto o artista dramático pode não fazer nada, passar o dia pelos cafés entre damas belas e esperar que à noite Apolo lhe mande as suas dávidas e proteção? Ora, isso lá é arte, se os seus sacerdotes raciocinam como amadores?

Não existe arte que não exija virtuosidade nem existe medida definitiva para a plenitude dessa virtuosidade. O extraordinário pintor francês Edgar Degas dizia:

"Se tu tens mestria para cem mil francos, compra mais uns cinco centavos".

Essa necessidade de adquirir experiência e mestria é sobretudo evidente na arte teatral. Isso porque a tradição da pintura se conserva nos museus e pinacotecas, a tradição da arte verbal nos livros, a riqueza das formas musicais nas notas e gravações. Um jovem pintor pode passar horas diante de um quadro, penetrando no colorido de Tiziano, na harmonia de Velásquez ou nos desenhos de Ingres. Podemos ler e reler linhas inspiradas de Dante ou páginas buriladas de Flaubert, podemos estudar em todas as modulações a arte de Bach ou Beethoven. Mas a obra de arte nascida no palco vive apenas um instante, e por mais bela que seja não podemos fazê-la parar.

A tradição da arte cênica vive apenas no talento e na habilidade do ator. A singularidade da impressão, obtida pelo espectador, limita o papel do teatro como local para o estudo da arte cênica. Neste sentido o teatro não pode oferecer ao ator iniciante os mesmos resultados que o museu ou a biblioteca pode oferecer ao jovem pintor ou escritor. Diante da perfeição atual da ciência, poder-se-ia, evidentemente, tentar gravar em disco as vozes dos atores dramáticos e reproduzir na tela seus gestos e mímica, o que serviria como excelentes manuais para os artistas iniciantes. Entretanto nada pode gravar e transmitir à posteridade os movimentos do sentimento, as passagens conscientes que levam aos portões do inconsciente, as únicas a constituírem o fundamento verdadeiro da arte teatral. É esta a região da tradição viva. É essa a tocha que só se pode passar de mão em mão, nunca diretamente do palco, mas, de um lado, ensinando e revelando segredos e, de outro, emitindo uma variedade de instruções para um trabalho persistente e inspirado, centrado na apreensão desses segredos.

A diferença principal entre a arte do ator e as demais artes consiste ainda em que qualquer outro artista pode criar quando dominado pela inspiração. Mas o próprio artista da cena deve dominar a inspiração e ser capaz de evocá-la quando ela fizer parte do espetáculo em cartaz. É nisto que está o segredo principal da nossa arte, sem o qual são impotentes a mais perfeita técnica externa e os mais extraordinários dons internos. Infelizmente esse segredo tem sido cuidadosamente guardado. Com poucas exceções, os grandes mestres do palco não só procuravam ocultá-lo dos seus colegas mais jovens como ainda o guardavam debaixo de sete chaves, o que contribuia consideravelmente para a morte da tradição. E a ausência dessa tradição condenava nossa arte ao diletantismo. Por incapacidade de encontrar o caminho consciente para a criação inconsciente do ator, chegaram ao preconceito mortal que rejeitava a técnica espiritual interior. Estagnaram num artesanato cênico superficial e confundiram a disposição vazia do ator com a verdadeira inspiração.

Chegaram-nos algumas idéias emitidas por Shakespeare, Molière, Riccoboni pai e filho, Lessing, o grande Schröder, Goethe, Talma*, Coquelin, Irving, Salvini e algumas outras autoridades de outros países no campo da nossa arte. Mas essas idéias e sugestões valiosas não foram convertidas em sistema, não foram levadas a um denominador comum, razão por que continua um fato a ausência de bases sólidas na nossa arte, capazes de servir de guia ao professor. Na Rússia, que reformulou em si mesma tudo o que lhe deu o Ocidente e criou sua arte nacional específica, a ausência de bases sólidas que fixassem essa arte é ainda mais surpreendente. Apesar das montanhas de artigos e livros escritos, conferências e aulas sobre arte, a despeito das perquirições dos inovadores, salvo algumas observações de Gógol e algumas linhas de cartas de Schépkin entre nós não se escreveu nada que tivesse importância prática e utilidade para o artista no momento de realização da sua criação, nada que servisse de guia ao professor nos momentos dos seus encontros com o aluno. Tudo o que foi escrito sobre o teatro é mera filosofia, às vezes muito interessante, maravilhosa ao falar dos resultados a serem obtidos na arte, ou é crítica que pensa na utilidade ou inutilidade dos resultados já obtidos.

Todos esses trabalhos são valiosos e necessários, mas não para o assunto direto e prático, uma vez que silenciam sobre a maneira pela qual devemos obter os resultados finais, o que é preciso fazer nos primeiros, segundos e terceiros momentos com o aluno iniciante e sem qualquer experiência ou, ao contrário, com o ator experiente ao extremo e estragado. Que classes de exercícios semelhantes a solfejos lhe seriam necessárias? Que escalas e arpejos são necessários ao artista para desenvolver o sentimento artístico e o vivenciar? Eles precisam ser enumerados como nos livros de problemas para exercícios sistemáticos na escola ou em casa. Sobre isto silenciam todos os trabalhos e livros referentes ao teatro. Não existe um manual prático, há apenas tentativas sobre as quais ou é prematuro ou inútil falar.

No campo do ensino prático, existem algumas tradições orais que vêm de Schépkin e seus seguidores que estudaram a sua arte por intuição mas não a verificaram por método científico nem fixaram tudo o que foi achado num sistema concreto. É dispensável dizer que não pode haver sistema para criar inspiração, como não pode haver sistema para tocar violino de forma genial ou para o canto de Chaliápin. Apolo já brindou esses executantes com o seu dom maior, mas existe ainda uma partícula, ínfima, é verdade, porém importante, igualmente necessária tanto a Chaliápin quanto ao corista, porque ambos têm pulmões, sistema respiratório, nervos e todo o organismo físico, um mais perfeito, outro menos, que vivem e atuam para extrair som segundo as mesmas leis humanas gerais. Tanto no campo do ritmo, da plasticidade, das leis da fala quanto da afinação da voz e do controle da respiração há muita coisa igual para todos e por isto para todos igualmente obrigatória. O mesmo se refere à esfera da atividade psíquica, criadora, uma vez que todos os artistas sem exceção recebem o alimento espiritual segundo leis naturais estabelecidas, conservam o percebido na memória intelectual, afetiva ou muscular, transformam o material na sua imaginação artística, geram a imagem artística com toda a vida interior aí contida, e a personificam segundo as leis naturais conhecidas e obrigatórias para todos. Essas leis da criação universalmente humanas, apreensíveis à nossa consciência, não são muito numerosas, seu papel não é lá muito honroso e limita-se às tarefas de servir. Contudo, essas leis naturais acessíveis à consciência devem ser estudadas por todo artista, pois só através delas é possível acionar o dispositivo criador supraconsciente, cuja essência parece que nos será sempre miraculosa. Quanto mais genial o artista, tanto maior e mais misterioso esse segredo e tanto mais necessários para ele os procedimentos técnicos da criação, acessíveis à consciência para agir sobre os esconderijos da supraconsciência aí ocultos, onde repousa a inspiração.

---

* Talma, François Joseph (1763-1826), famoso ator trágico francês e reformador do teatro durante a Revolução Francesa (N. do T.).

São essas leis psicofísicas e psicológicas elementares que até hoje não se estudaram à altura. Faltam-nos informações sobre elas, pesquisas e exercícios práticos daí decorrentes como tarefas, solfejos, arpejos e escalas aplicadas à nossa arte de representar, o que a torna um experimento fortuito, às vezes inspirado, às vezes, ao contrário, rebaixado à condição de simples artesanato com padrões e lugares-comuns estabelecidos de uma vez por todas.

Por acaso os artistas estudam a sua arte e a natureza desta? Não, estudam a maneira de representar esse ou aquele papel e não como ele é organicamente criado. O ofício do ator ensina como entrar em cena e representar. Mas a arte verdadeira deve ensinar como o ator deve despertar conscientemente em si mesmo a natureza criadora inconsciente para a criação orgânica supraconsciente.

A tarefa imediata, a etapa seguinte da nossa arte é, sem dúvida, o trabalho intensivo no campo da técnica interior do ator. Qual é o meu papel nesse trabalho que temos pela frente? Mudou sensivelmente a nossa condição de velhos e representantes da arte anterior, a chamada arte burguesa. Velhos revolucionários da arte, vimo-nos na ala direita da arte e, segundo tradição antiga, a esquerda deve atacar. Ora ela precisa de inimigos para atacar. Os nossos novos papéis são menos belos que os anteriores. Longe de mim queixar-me, apenas constato. A cada idade o que é da idade, e seria um pecado nos queixarmos. Já vivemos a nossa. Além disso, devemos agradecer ao destino por nos ter dado a oportunidade de ver, pelo menos com um olho, o que virá depois de nós, no futuro. Devemos tentar entender as perspectivas, o objetivo final que atrai para si a nova geração. É muito interessante viver e observar o que está acontecendo nas mentes e corações jovens.

Entretanto, em minha nova condição eu queria evitar dois papéis. Temo tornar-me um velho metido a jovem, que bajula os jovens fingindo-se de contemporâneo deles, com o mesmo gosto e as mesmas convicções, que tenta jogar confete neles apesar de ofegar, claudicar e tropeçar, e segue a reboque da juventude com medo de atrasar-se em relação a ela. Mas eu não queria estar noutro papel, oposto a esse. Temo vir a ser um velho experiente demais, que tudo conseguiu entender, insuportável, rabugento, resmungão, que não reconhece nenhuma novidade e esqueceu as perquirições e os equívocos dos seus tempos de jovem.

Nos meus últimos anos de vida eu gostaria de ser o que realmente sou, aquilo que eu tinha mesmo de ser conforme as leis normais da natureza pelas quais tenho vivido e trabalhado o século todo na arte.

Quem sou eu e o que represento na vida nova que vem brotando no teatro? Serei capaz de, como outrora, compreender até às sutilezas, tudo o que ocorre em volta e aquilo com que ora se envolve a juventude?

Acho que muitas das aspirações dos jovens já não consigo entender organicamente. É preciso ter coragem para reconhecê-lo. Pela minha narração o leitor já sabe como fomos educados. Basta comparar nossa vida passada com a atual, que temperou a nova geração nos perigos e provações da revolução.

O nosso tempo foi o tempo da Rússia tranqüila, tempo de abastança para alguns. A nova geração é a geração dos tempos da guerra, dos cataclismas mundiais, da fome, de uma época de transição, do desenvolvimento mútuo e do ódio. Nós vimos muitas alegrias, pouco as dividimos com o nosso próximo e hoje pagamos pelo nosso egoísmo. A nova geração quase desconhece a alegria, está à sua procura e a cria de acordo com as novas condições de vida, procurando resgatar a seu modo os anos de juventude perdidos para a vida pessoal. Não nos cabe censurá-la. O que devemos fazer é observar com interesse e boa vontade a evolução da arte e da vida que se desenvolve aos nossos olhos seguindo as leis comuns da natureza.

Mas há um campo no qual ainda não envelhecemos, mas ao contrário: quanto mais vivermos, mais experientes e fortes seremos nele. Aqui podemos fazer muito, podemos ajudar os jovens com nosso conhecimento, nossa experiência. Além disso, aí somos indispensáveis aos jovens, a menos que eles queiram descobrir a América pela segunda vez. Trata-se do campo da técnica interna e externa da nossa arte, técnica igualmente obrigatória para todos, jovens ou velhos, de direita ou de esquerda, mulheres ou homens, bem dotados ou medíocres. A correta afinação da voz, o ritmo e a boa dicção são igualmente necessários a quem antigamente cantou o *Deus salve o czar* ou canta hoje a *Internacional.* Os processos da arte de interpretar, em suas bases naturais, também continuam para as novas gerações os mesmos que foram para as velhas gerações. Não obstante, é justamente nesse campo que os artistas iniciantes mais deformam e mutilam a sua natureza. Podemos ajudá-los, podemos prevení-los.

Há mais um campo onde a nossa experiência pode servir para a juventude. Com base no que vivemos, não só de palavra nem de teoria, sabemos o que é uma arte eterna e o caminho que lhe traçou a própria natureza, e sabemos ainda pela própria prática o que é uma arte em moda e o que significam as suas curtas sendas. Tivemos oportunidade de nos convencermos de que é muito útil ao jovem afastar-se por algum tempo do caminho trilhado, da estrada segura que leva para longe, para uma vereda, e sair andando à vontade, arrancando flores e frutos para tornar a voltar com eles à estrada e continuar incansavelmente o seu caminho. Mas corre o perigo de perder completamente o caminho principal por onde a arte caminha desde tempos imemoriais. E quem desconhece esse caminho eterno está condenado a errar por becos sem saída e veredas que conduzem a labirintos e não à luz e à amplidão.

De que modo posso compartilhar com as novas gerações dos resultados da minha experiência e prevení-las dos erros gerados pela inexperiência? Quando hoje lanço um olhar sobre o caminho percorrido, sobre toda a minha vida na arte, dá-me vontade de comparar-me a um garimpeiro de ouro, que antes tem de errar por brenhas intransponíveis a fim de descobrir o lugar em que se encontra o outro bruto e só depois lavar centenas de arroubas de areia e pedras para separar algumas pepitas do metal nobre. Como garimpeiro de ouro, posso transmitir à posteridade não o meu trabalho, as minhas perquirições e privações, alegrias e frustrações, mas apenas o mineral precioso que extraí.

Esse mineral precioso no meu campo artístico, esse resultado das perquirições de toda a minha vida é o chamado meu "sistema", o método do trabalho do ator que sondei e permite ao ator criar a imagem do papel, revelar neste a vida do espírito humano e personificá-la com naturalidade no palco numa forma artística bela.

O fundamento para esse método foram as leis da natureza orgânica do artista por mim estudadas na prática. Seu mérito consiste em que nele não há nada que eu tenha inventado ou deixado de verificar na prática, em mim mesmo ou em meus alunos.

Ele emanou de si mesmo, decorreu naturalmente de minha longa experiência.

O meu "sistema" se divide em duas partes principais: 1) o trabalho interno e externo do artista sobre si mesmo, 2) o trabalho interno e externo no papel. O trabalho interno consigo mesmo consiste na elaboração de uma técnica psíquica que permite ao artista desencadear em si mesmo o estado criador, no qual a inspiração lhe vem de modo cada vez mais fácil. O trabalho externo consigo mesmo consiste em preparar a máquina do corpo para personificar o papel e transmitir com precisão a vida interna deste. O trabalho com o papel consiste em estudar a essência espiritual da obra dramática, daquele grão de que ela foi criada e lhe determina o sentido, assim como o sentido de cada um dos papéis que a compõem.

O mais terrível inimigo do progresso é o preconceito: ele cria obstáculo, bloqueia o caminho para a desenvolvimento. Na nossa arte, esse preconceito é representado pela opinião que defende a relação diletante do ator com o seu papel. É contra esse preconceito que quero lutar. Mas para tanto posso fazer apenas uma coisa: expor o que acumulei como conhecimento na minha prática, algo assim como uma gramática dramática com exercícios. Deixemos que os façam. Os resultados a serem obtidos irão convencer aqueles que entraram no beco sem saída dos preconceitos.

Esse trabalho encabeça a minha relação de prioridades, e espero realizá-lo num livro seguinte.